

دراسات  
أدبية

جان . إيف تادييه

# الرواية في القرن العشرين

ترجمة وتقديم

د. محمد خير البقاعي



مكتبة الإسكندرية العامة للكتاب



دراسات  
أدبية

---

الرواية  
فى القرن العشرين

---

رئيس مجلس الإدارة:

**د. سمير سرخان**

---

رئيس التحرير:

**د. صلاح فضل**

---

الإشراف الفني:

**نجوى شلبى**

---

مدير التحرير:

**محمد حسن عبد الحافظ**

---

سكرتيرة التحرير:

**عفاف عبد المعطى**



تصميم الغلاف : للغنان : سعيد الميسورى



Organization of the Alexandria Library  
Bibliothèque d'Alexandrie

دراسات  
التيبة

العدد الثاني

جان . إيف تادييه

# الرواية في القرن العشرين

ترجمة وتقديم

د. محمد خير البقاعي

الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية	
رقم المكتبة	803
رقم التسجيل	105P
1/1/1998	



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٨



## مقدمة المترجم

سبق أن ترجم الصديق الدكتور قاسم المقداد كتاب «النقد الأدبي في القرن العشرين» لجان إيف تايبيه، وأصدرته وزارة الثقافة والمعهد العالي للفنون المسرحية - دمشق ١٩٩٢، كما أن الصديق الدكتور منذر عياشي قد أصدر قسمين من الكتاب نفسه؛ صدر عن مركز الإنماء الحضاري (١٩٩٣ - ١٩٩٤)، ونشر كاتب هذه السطور قسمًا منه في مجلة الآداب الأجنبية (العدد ٧٢ - ٧٣، خريف ١٩٩٢ - شتاء ١٩٩٣، ص ٣٠ - ٤٣) وعنوانه «شعرية الرواية، المدرسة الفرنسية»، ونشر الصديق الدكتور على نجيب إبراهيم قسمًا منه أيضًا في مجلة الآداب الأجنبية (العدد ٧٤ ربيع ١٩٩٣ ص ٥٧ - ٧٠) وعنوانه «شعرية الرواية، المدرسة الأنكلوسكسونية».

ولعلَّ مصنر هذا الاهتمام بكتاب جان - إيف تايبيه، الذي اعتور ترجمته أربعة من المهتمين بالنقد الحديث، الموسوعية التي نجدها في كتب الرجل مقرونة بالثقة وعمق التحليل، ولما كانت العبارة الفرنسية كثيفة وأسلوبها موجزًا متميزًا، فإنَّ الترجمة تحتاج إلى تأنٍ وسعة اطلاع، وتمكَّن من لغة «الانطلاق» ولغة «الوصول».

ونقدّم في هذا السفر ترجمة كتابه الثاني «الرواية في القرن العشرين». وهو لا يختلف عن سابقيه إلَّا في الموضوع، بل إنَّ المؤلف يكرر هنا بعض ما ذكره هناك. وقد صدر عام ١٩٩٠م عن دار بيير بيلفون في باريس.

أما مؤلف الكتاب، فهو دكتور في الآداب ولد عام ١٩٣٦، وأستاذ في جامعة السوربون الجديدة، وجامعة أو كسفورد وله اهتمامات بنشر نصوص بروس، فقد نشر روايته المشهورة «في البحث عن الزمن المفقود» (١٩٨٧) مكتبة البلياد.

ونذكر الدكتور المقداد بعض كتبه دون ذكر سنة الطبع، وما نحن نذكر مؤلفاته المطبوعة دون أن نذكر العدد الكبير من المقالات التي لا يتسع المجال لنذكرها.

١ - بروسست والرواية = Proust et Le roman، غاليما، سلسلة مكتبة الأفكار ١٩٧١.

٢ - مدخل إلى الحياة الأدبية في القرن التاسع عشر، بوردياس، ١٩٧٠:  
- Introduction à La vie Littéraire au xix siècle.

٣ - القصُّ الشعري، المطبوعات الجامعية الفرنسية، سلسلة كتابات، ١٩٧٨  
Le Récit Poétique.

٤ - رواية المغامرات، المطبوعات الجامعية الفرنسية، سلسلة كتابات، ١٩٨٢  
Le Roman d'aventures.

٥ - بروسست = Proust، بيلفون ١٩٨٤.

٦ - النقد الأدبي في القرن العشرين = بيلفون ١٩٨٧

La critique Littéraire au xxe siècle.

وأخيراً فرائه لجان إيف تاديه مقالته بعنوان «العالم الموسيقي لما رسيل بروسست» نشرت في مجلة الأدب المقارن (R.L.C.) (٢٦٨) (رقم ٤) (ص ٤٩٣ - ٥٠٣) ١٩٩٤. وهي لدينا قيد الترجمة، وتمثل جزءاً من سيرة بروسست، كتبها جان إيف تاديه، وستصدر قريباً في مطبوعات غاليما.

وأود أن أشير إلى أن ما زلنا على النص توخياً للوضوح وضعناه بين معقوفتين [...] ولم نفعل ذلك إلا عندما كنا نجد أن المعنى مستقل ولا يستقيم إلا بهذه الزيادة وأثبتنا أرقام النص الأصلي في صلب الترجمة لتسهيل عملية المراجعة وأشرنا إلى مكان انتهاء الصفحة وبداية صفحة جديدة في النص بالإشارة التالية//-. وصنعنا فهرساً لأهم مصطلحات النقد الروائي وجعلناه في آخر الكتاب.

وكان المؤلف قد صنع فهرساً لأسماء الاعلام في كتابه؛ فوضعنا هذا الفهرس في نهاية الكتاب كما صنعه المؤلف لأننا أثبتنا صفحات الأصل كما ذكرنا؛ ممّا يجعل الكتاب أسير استعمالاً.

إن أسماء المؤلفين والشخصيات الروائية مكتوبة بالحروف العربية وموضوعة بين هلالين «...» ومثولة بالأسم الاجنبى فى أوّل ورود لها وهى بعد ذلك مكتوبة بالحرف العربى وحده لكى لا يحار قارى، ترجمتا هذه فى كتاب الاعلام التى تختلف باختلاف بلد الترجمة والمترجم.

هذا ما أردت قوله بين يدي هذه الترجمة التى أرجو أن تأتى واضحة للمصطلح، بيّنة المعنى تكتسى ثوباً عربياً يجعل الفائدة منها قريبة. والله من وراء القصد.

د. محمد خير البقاعى



## مقدمة

تتضح كل حضارة وكل ثقافة بأفق ديني. ولكن الدين يتشكل حول كتاب ويتكف في، ويتغذى منه ويتجمع في غضونه وينهل من معينه؛ فنحن لا نفهم الهند من غير «الفيدا» ولا الصين بدون «كونفوشيوس» ولا الإسلام بمعزل عن «القرآن»، ولا العالم المسيحي دون مجموعة «الأنجيل»، ولا اليهودية في غياب «التوراة». إن هذه البنى العميقة تمحى في القرن العشرين، أو إنها بالأحرى تتوارى تحت تأثير تنامي عدم الإيمان أو عدم الاكتراث؛ على أن عالم الأدب يخلق فوق هذه البنى المتوارية كتباً أمّات أخرى، تسيطر بدورها، وتنتج عدداً لا يحصى من الكتب<sup>(\*)</sup>، وتصير مراجع حتى لو لم نقرأها.

ليس من العبث التساؤل عما إذا كان الأدب الإنكليزي لا يبلغ أوجه إلا مع «جويس» Joyce، والأدب النمساوي إلا مع «مُزيل» Musil، و«بروخ» Broche، والأدب الألماني إلا مع «مان» Manne، وجنجر Junger. - ولا الأدب الفرنسي إلا مع «بروست» Proust. وإذا ربطنا به - الأدب - كافكا Kafka.

ومع ذلك، يسير أدب عصرنا في طريق تتطلق من التأليف الموسوعي (الذي يقدم بعض الكتاب المهمين حالياً مثل «مارتان دوغارد» Martin Du Gard و«رومان» Romans بديلاً عنه) إلى تشظي قمم سامقة في الهواء الطلق تحمل ألف سر من أسرار مخاير البحث. لنمؤضع هذه المؤلفات - الصدمة، هذه المعجزات، هذه الثورات - وسوف تنبثق منها مفهومات تسمح بتصنيف غير المصنف، أو ما هو غير قابل للتصنيف، كما سوف يتولد عنها مسّح، وإن كان سريعاً، وتاريخ فترة طويلة في فضاء واسع.

ما العامل المشترك بين هذه الأعمال حيث تجسدت اللحظة الزمنية، وربما حيث لايزال يختبئ الجمال «المختلج» La beauté convulsive الغالي على «بروتون» Breton؟

(\*) ترجمت كلمة Enfants = أطفال، بكلمة «كُتب» مرعاة للسياق.



## الفصل الأول

### المتكلم فى الرواية

تتطلق رواية القرن العشرين من إثبات إلى نفى، ومن حضور مزعج إلى غياب تام، ومن ضجيج هائل إلى صمت يكاد يكون تاماً. ويبدو أن الجنس الروائى تقاسمته إبان هذا القرن نزعتان: تتمثل الأولى بمزاحمة الأعراف الموضوعية التخيل كى تعطى صوت المؤلف استطلاعة متنامية.

أما الثانية فهى، على العكس، تلغى هذا الكلام مطعنة موت المؤلف. ورعباً موت الكتابة. ويضلل الفنان الكلى القدرة فى الحال الأولى شخصه ووظيفته على عمله، أو بالأحرى لا يفنو المؤلف غايه، بل وسيلة لبناء شخصه أو لتقويض دعائمه:

لقد أشاد كل من أندريه جيد A. GIDE، وجونيه GENET وسيلين CÉLINE أسطورة ذاتية تهيم على قصصهم الخاصة وعلى انبعاثهم.

وقد نجد دون عناء ما يُضارع ذلك فى الفنون الأخرى: فـ «بيكاسو» PICASSO لا يتلخص بآلة لوحة من لوحاته، ولا حتى بلوحته «انسانات الابهينون»؛ ولكنه يفلت منها، ويسيطر عليها ويسحقها، ويبدو فى كل صورة من صوره أثر يد غير متوقعة ومتقلبة وعنفية. وليس «شونبرغ» SCHONBERG مؤلف «الليل للجمل» ولا حتى مؤلف «موسى وهارون»: إنه للموسيقى المعاصرة ونظريتها.

ولم يتلق «لوكور بيزيه» LE CORBUSIER من الدولة الفرنسية أى طلب رسمى. ولم نعد نعتقد إلا نادراً أن «مدينته» ذات «بريق»، وأن شخصيته تقلت من شقيقه الفخمة لتلحق فريوس العباقرة المظلومين إلى جانب «أورسون ويلز» ORSON WELLES و «إيريش فون ستروهييم»

Erich Von Stroheim. ونجد من جديد في كل مكان يتجاوز فيه الصوت الأعمال الغريبة التي لا يمكن إحصاءها أن يستوعبها كاملاً، تاليه الفنان/ ٨٠/ ذلك التاليه الذي آل إليه تاريخ الفن والأدب في القرن التاسع عشر.

ولكن الفرق مع «بلزاك» BALZAC أو «زولا» ZOLA هو أن هذين يتركان عالمًا أدبيًا مبنيًا ومُغلَقًا، ولا يلقى صوتهما ليقطع كلام «الأب غريو» ولا كلام «فوتران»، ولا كلام «أوجين روغون».

إن رواياتهما متعددة الأصوات، ولكن كلام المؤلف، وإن كانت إحدى الشخصيات تستعيره بعض الأحيان «راستينييك» أو «دانيل دارتيو» أو «الدكتور باسكال»، فإنه لا يفرض نفسه على الشخصيات الأخرى محطاً بذلك جملة الأعراف التي شُيّنت عليها الرواية الواقعية. يمكن بلزاك وراء «الكوميديا الإنسانية»، وزولا وراء «روغون» «ماككار»، وليس في داخلهما.

وحتى عند «ستاندال» لا تُخلخلُ تَحَلَّلاتُ للكاتب انسجام عالم روايته: لا تتضائل فيه إيطاليا رواية «شارتروز ديوارم»، ولافرنسا رواية «لوسيان لوفين». وليس ذلك لأنها سير ذاتية: فالسيرة الذاتية موجودة في روايات «مفكرة السارق» وفي رواية «نوتردام دي فلور» وفي رواية «إن لم تُمت البقرة» ومعها «مزيكو العملة».

كتب أندريه مالرو A. MALRAUX رواية «الصراع مع الملك» (١٩٤٢)، وأعاد استخدام الفصول الرئيسية منها في «المذكرات المضادة» ANTIMEMOIRES.

ولا يكفي تحويل رواية «الصراع مع الملك»، إلى مذكرات: لأن شكل الفصول التي أُعيد استخدامها قد تغير، وبالتالي تغير معناها. لكن هذه السيرة تؤكد حضور «مالرو» من الآن فصاعداً، في روايته، بل في رواياته، كما هو الأمر في رواية «أصوات الصمت».

إن عارض النمي موجود في القرن العشرين على المسرح مع نُماء: إنه أقوى منها، لم يعد يخفي، بل أصبح مركز المشهد - مثل موريس بيجار M.BEJART وهو يتكلم وسط عروض الباليه. وهي فن كان حتى ذلك الحين أخرس. إنه لا يتبخل كما كان الأمر عليه في زمن «ستيرن» STERNE، و«ديرو» DIDEROT، وستاندال. إنه [عارض النمي] «أوليفر» وسط شعب من الأقزام. وإذا استخدمنا المصطلح اللساني نقول: يحتاج الأداء énoncé المؤدى «énoncé» ويلبّله، وينبغي على الناقد الأدبي أن يدرس شعورية الأداء هذه<sup>(١)</sup>.

حينئذٍ يحتاج ضمير المتكلم الرواية من الأسطر الأولى: «وحدهم الشباب يعرفون لحظات مشابهة». ولا أريد أن أقول الشباب كلهم. (جوزيف كونراد، خط الغزال) ذلك الثلاثة، تنبّهت في لحظة بلا روح وبلا رحمة، حيث ينتهي الليل في حين أن/ ٨١/ الفجر لم يبرغ بعد (ف. غومبروفيتش، فيردى - دورك) W. Gombrowicz, Ferdy - durke، «إنني في غرفة أمي. وأنا الذي أعيش فيها الآن» (صموئيل بيكت، مولوي) S. Beckett, Molloy.

«كي تتكلم بصراحة، هنا فيما بيننا، أقول: إنتي أنتهى أسوأ مما بدأت... اوه، لم أبداً كما ينبغي... وأكرر، أنتى ولدت فى كوربويكو Courbevoie، على نهر السين...» (الف. سيلين، من قصر آخر). L.F. Céline, D'un chateau L'autre. هل هذه البدايات بضمير المتكلم هي صوت المؤلف؟ يبدو للوهلة الأولى أن الأمر غير ذلك. وأنتا إنَّ طابقتا الراوى مع المؤلف، تكون بمستوى سداجة المشاهدين الذين اعتقدوا أن القطار الذى يدخل محطة لاسيوتا، للأخوين لوميير Les frères Lumière سيدخل القاعة أيضاً. ولكن ذلك لا ينغى أنتا إنَّ وضعنا أنفسنا مكان المؤلف فلا غرابة أنَّ يقود قول «أنا» إلى امتيازات ضخمة. إنَّ بين الراوى والكاتب توافق أنى فى الفكر، وبينهما قبل كل شىء انفتاح على الفكر: فالقارىء سيتغلغل بدوره، وبون تكلف، فى هذا الدماغ الذى يفكر، ويتكلم، وفى هذا الجسد الذى يعانى وينشط.

وحتى لو كان ضمير الغائب «هو» ضمير سيرة ذاتية كما فى «جان سانتوى» Jean Santeuil؛ الرواية التى كتبها «بروست» بضمير الغائب، فإنَّ هذا اللاشخص Non - Personne، موضوع الخطاب، يضع دوماً أمام سهام اختراقنا الثقافى: فربما لا يكون ضمير «هو» «أنا» القارىء، ولا ضمير «هو» الكاتب.

وينصبَّ الشك على الضمير «أنا»: أهو الكاتب، أم القارىء؟

يفرض القصّ بضمير المتكلم أن يكون الكاتب حاضراً كل الحضور، حتى لو لم يلتبس الراوى بالكاتب. ويتجلّى ذلك الحضور أولاً، فى فعل الكتابة - لنحاول الكتابة بضمير المتكلم، وسنترك على الفور ما ينبغي نزع من هذه «الأنا» لنؤكد أنه صار متخفياً بلتقائهم. ونجده من جديد فى فعل القراءة.

تستمد رواية «كافكا» «الجحر» Le Terrier = بعض قوتها الرهيبة من عزلة المؤلف «تَنظَّمَت جُحرى، ويبدو لى أننى نجحت فى ذلك تماماً» المؤلف (الذى كان يكتب، فى النهاية، إلى «ماكس برود» Max Brod: «العزیز الغالى ماكس، أنا أركض فى كل اتجاه، أو أمكث بالأحرى جالساً واتحول إلى حجر، كما يفعل ذلك حيوان بائس فى جحره»<sup>(٧)</sup>) ومن حبس القارىء، فى «أنا» الراوى.

أما رواية «المسح La métamorphose» للروية بضمير الغائب، فإنها لا تبلغ مبلغ العنف الانفصامى. La Violence Paranoïaque ذاتها: فالصمصوم هو آخر، وضمير الغائب «هو» شخص آخر. إن هناك درجات للعطابة بين الكاتب / ١٢ / والراوى (كتلك التى بين القارىء والراوى)، والدرجة الأدنى منها هي تلك التى تُحرَم عندها الشخصية التى تروى من اسم ومن شخصية ومن سيرة حياة. وربما يجعلها كل شىء تتعارض مع اسم الكاتب ومع شخصيته ومع سيرة حياته.

«انتمى إلى واحدة من أقدم العائلات فى أورسينا» فشخصية «الدو» فى رواية «شاطىء الرمال» ليست هى «جوليان غراك» J. GRACQ، الذى قد لا يكون هو ذاته «لويس بواريس» ومع ذلك تُرجع الجملة الثانية «أحتفظ من طفولتى بذكرى سنوات هادئة وبالسكنية والاكتفاء» فجأة صوتاً شخصياً، وبخصوصاً أنّ للراوى هو صانع آخر مثقّر جمهورية أورسينا Orsenna، وهو صانع انهيارها، مثلما أنّ جوليان غراك هو صانع مثقّر الرواية وصانع انهيارها.

إنّ اللعب بالحياة والموت والحب والسلطة السياسية هو لعب شخصى، وأثر سيرى ذاتى لما هو متخيل، فضمير المتكلم هو متخيل معيش UN IMAGINAIRE VECU.

ومثال «بروست» الذى كثرت شروح أعماله وتنوعت كلّ التّنوع، مثال مثقّر. «فقد بينّا منذ زمن بعيد، دون أن نصل إلى حدّ الإقناع دائماً، أنّ سيرة الراوى فى رواية «فى البحث عن الزمن المفقود» ليست سيرة «مارسيل بروست»<sup>(٣)</sup> ولا ينبغي أن ينسبنا التشابه فى التفصيلات الاختلافات، إذ تسمى هذه الأخيرة عندما يتمّ خطأ إسقاط حياة الراوى كلّها على حياة «بروست» فنقسم مثلاً اعتبارياً ومأساوياً سيرة «بروست» إلى قسمين: وجود اجتماعى وعاملى، ثم وجود مثقّر ومزضى وممتّحن، بينما لم يتوقف «بروست» عن الكتابة إلا سنة واحدة (١٩٠٦) كما يظهر ذلك من نشر مسودة «فى البحث عن الزمن المفقود»<sup>(٤)</sup>. بالإضافة إلى أنّ مراسلاته، وبالتحديد خلال سنّى الحرب، تثبت أنّه كان كثيراً ما يتناول طعام العشاء فى المدينة. حتّى نهاية حياته، وإنّ تلك المراسلات لا توضح شيئاً عن مشاويره الأخرى الأكثر غموضاً<sup>(٥)</sup>. وكما أنّ تقنيات الأحداث الصغيرة لا يكتفى لتكوين سيرة ذاتية، كذلك لا تستدعى المقارنة، وتشابه الأحداث الجزئية فهم الأمر بكليّته 'totalité' ما ويتوضّع تدخل الراوى، وهو شاهد الحبكة وممكّلها المركزى، من خلال تدخل الكاتب، هذا التدخل الذى ليس له طابع السيرة الذاتية ولا الرواية الشخصية:

«من جانب بيت سوان» ليست رواية «إنّ لم تمت البيرة»، وليست رواية «أولاف» ١٢/١٣. إنّ ضمير المتكلم يتبع لـ «بروست» أنّ يستخدم الخطاب التحليلى، والشرح الذى لا ينتهى، ويتيح له أيضاً قراءة الجوهرى وراء الظاهر، بحرية لم تكن الراوية بضمير الغائب لتوفرها له: فتحن لم نعد نعرف إن كان هو المتكلم أم أنّه ذلك الذى يكشف قوائين نفسية، واستعارات، الاستعارات نفسها التى ربّما كان البطل الشاب سيجد صعوبة كبيرة فى تصورها. فالأداء يحتاج المؤنّى دون أن يهم كونه قصة تخيلية، لأنّ ذلك الأداء ينسب إلى شخصية متخيلة تقول مع ذلك «انا». وتُفكّك بهذا من عالم المحاولة الأدبية، أو من عالم رواية الأطروحة ROMAN À THÈSE زد على ذلك أنّ ضمير المتكلم يُقترَح على القارئ، باعتباره خطاباً محضراً سابقاً: خطاباً كان القارئ عاجزاً عن النطق به حتى يضعه الكاتب أمام عينيه نصّاً مكتوباً. ويستعير القارئ بدوره ثياب الراوى إذا شاء. ولكن هل يستطيع التملّص من ذلك؟ - وينظر ويتأوّل ويبدع: إنّه حضور مزبوج فى شخص واحد، إنّه شخص المتكلم.

إنَّ التدخل المكثف للكاتب لا يُعيق تدخُّل القارئ، بل على العكس، يسمح به. وإذا كان ضمير المتكلم «أنا» في رواية «شاطيء الرمال» يمثل الدرجة القصوى في البعد عن التطابق بين الكاتب وطلعه، فإنَّ ضمير المتكلم عند «بروست» يمثل مرحلة وسطى لا أهمية فيها للفرد ولا لشخصية الكاتب، ولا للسيرة، ولكنها مرحلة يتماهى فيها الفنان الذي يؤدُّ أن يكون خارج حدود الزمن ليس مع حياة بطله وبمغامراته فقط وإنما مع فكره وجماليته، إنَّ للرجع في ذلك مرجعٌ مُجَرَّدٌ<sup>(٥)</sup>.

لا يشكُّ البطل - الراوى؛ ولا الروائى في مرحلة ثالثة إلا شيئاً واحداً. وليس ثمة قاعدة ولا حدس ولا شعور يمنع الرواية من وصف الواقع، حتى لو كان الواقع الذى عاشه الكاتب داخلياً أو خارجياً.

لقد تجاوز «سبيلين» ثلاث مراحل من روايته «رحلة في عمق الليل» إلى روايته «شمال»: فبطل روايته الأولى - الرواية الوحيدة التي كان يُعجَّبُ بها «مالرو»؛ ولا يرى في الروايات اللاحقة إلا كلاماً مكرراً<sup>(٦)</sup> - هو «باردامو» = Bardamu (وهي مكتوبة بضمير المتكلم). وتحكى رواية «ميت بالتقسيم» Mort Á Crédit طفولة «فيرديناند» كما تحكى رواية «الحرب» CASSE - PIPE تجربته العسكرية. وتحكى رواية «شريط المهرج» حياته في لندن.

وتشكل روايتا «الحرب» و«شريط المهرج» مع رواية «ميت بالتقسيم» دورة Cycle «فيرديناند». أمَّا البطل - الراوى فليس مذكوراً فيها أبداً، إنَّ تحيُّن اللقب جانباً، إلا بالاسم الأول الذى هو العنصر الوسيط للاسم الفنى «لويس فيرديناند سبيلين» الذى يحدّد استخدام المرحلة الانتقالية في التوجه نحو رواية السيرة الذاتية التي ستؤول إليها<sup>(٧)</sup>. بين «باردامو» وبطل رواية «رحلة في عمق الليل» ١٤/١٠ و«سبيلين» مؤلف روايات مابعد عام ١٩٤٤. أمَّا في روايات ما قبل ١٩٤٥ فإنَّ السيرة الذاتية تعجُّ بالتخييل والأحلام والوهم، واكتفى «سبيلين» بعد الحرب بقصة تتحدّد، وهذا محزن، بالتاريخ وبالغصاب: إنَّ شعار «سبيلين» كما سيقول مالرو<sup>(٨)</sup> هو «اشْفِقْ عَلَى» مالرو الذى سيعترف، مع ذلك، أنَّ لسبيلين مصوِّتاً ولا يعترف لسارتر بمثل ذلك.

وهكذا ينطلق ضمير المتكلم من التخيُّل إلى رواية السيرة الذاتية. ولكنَّ السرد بضمير الغائب يمكننا من القول: إنَّه يستفيد من مزية الشك، يخفى، ويسوء أحياناً، صوت الكاتب، وإن استطاعت رواية «الصراع مع الملك» دعم «اللامنكرات»، فذلك لأنَّ روايات مالرو كلها تنبع من تجربة معاناة من التخيُّل إلى الواقع. إنَّ أقلَّ رواياته انتماء إلى السيرة الذاتية هي «زمن الاحتقار»، وهي أقلُّها نجاحاً إلى درجة أن ذلك يعيق إعادة طبعها. أمَّا رواية «الطريق الملكية» (التي تتحوّل مع «أصوات الصمت») فهي مستوحاة من تجربة «مالرو» الهنود - صينية، حيث «كلود» هو «اندره». واستوحى روايته «الغزاة» و«الظرف البشرى» من إقامته في آسيا أيضاً، ويسمُّها - كما يقول مالرو - طابع الريبورتاج، وتفرضان، حتى ظهور سيرة «جان لاکوتير» فكرة خاطئة مفادها أنَّ الكاتب عاش أحداث الثورة الصينية، وإنَّه كان بطلها. أمَّا في رواية «الأمل»، فإنَّ شخصية «مانيل» هي قناع

المؤلف، ولكنها لا تكلف نفسها تقطيع السيرة الذاتية، والسبب - بلا شك - أن مالرو أدى في الواقع، خلال الحرب الإسبانية، الدور الذي كان ينبغي أن يؤديه خلال الثورة الصينية، فما حاجتنا إلى الخيال عندما يطابق الحلم مع الواقع؟ يكفي أن نخفي اسم فانسان بيرجير، كي تصبح رواية «جوزات التنبورغ» فصلاً من رواية «مرأة الشيطان»: فليس بين التخيلات والكتابات عن الفن انقطاع، بل هناك استمرارية. يسحق الفنان أعماله وأعمال الآخرين، ولهذا يعطي «مالرو» الباب الأول والرابع والخامس من روايته «اللاملكرات» عناوين ثلاث من روايات ١٥/ وهي «جوزات التنبورغ»، «والطريق للملكية» و«الظرف البشري». ولهذا أيضاً اختفت العناوين في منشورات مكتبة البليارد عام ١٩٧٦، وكانت مثبتة في طبعتي «غالييمار» عام ١٩٦٧، وفوايو عام ١٩٧٢.

إن معظم روايات «أندريه جيد» مروية بضمير المتكلم، ما خلا الروایتين الأكثر طويلاً والأكثر أهمية في نظر بعضهم: «كهوف الفاتيكان» و«مزيف العملة». وإن استخدام الفكرة اليومية في الرواية الثانية يخفف أثر السرد بضمير الغائب (وهذا شكل مستخدم أيضاً في روايات: «باليد» PALUDES، و«الباب الضيق» و«السمفونية الرعوية» و«مدرسة النساء»، مستخدم، بإلحاح لا يندر عليه إلا قليل من الروائيين، وأولاً الفكرة الكبيرة التي وقّعها «جيد» نفسه) لأنهمنا ظهوره كل الدهشة.

كتب «دو بوس» Du Bos: «إن إدوارد هو الشريك الذي يقول «جيد» على لسانه كل مايشتهي قوله، نون أن يصل به الأمر إلى أن يكون مسؤولاً عنه»<sup>(٩)</sup>. نالت «كهوف الفاتيكان» على عكس سابقتها، إعجاب «رامون فيرنانديز» R. FERNANDEZ باعتبارها رواية مغامرات تختفي خلفها رواية جيل كامل: «دلافكايو» يجسد شجاب ١٩١٤، وليس شجاب «جيد». فعندما يكتب «جيد» روايته يشعر أن شخصياته، الدمي في البداية، تمتلئ شيئاً فشيئاً بالدم الحقيقي: «وهي تُكج أكثر لكثرة، وتُجبرني على أن أنظر إليها نظرة أكثر جدية، وتبدو حكايتي الأولى بتناقض غير كافية»<sup>(١٠)</sup>.

إن الحكمة ذاتها مستوحاة من أحداث متنوعة: مخاضون من «ليون» Lyonnais جعلوا بعض الكاثوليكين السذج يعتقدون أن «ليون» LEON الثالث عشر حَجَر عليه كاربنالات ماسونيون في كهوف الفاتيكان، وأن شبيهه «سسوزي» احتل عرشه<sup>(١١)</sup>، لقد ألهمت الكاتب أيضاً مهادية رجل ماسوني هو «كازان» بطل «زولا» ف «دلافكايو» حسب «كوكتو» COCTEAU، ينحدر من «ارثر كراهان»<sup>(١٢)</sup>. وصرح «جيد» أنه لا يؤمن «بحدث مجاني»: إذ تُفصله مسافة تهكمية عن بطله الحزين، مثلاً أن الكهوف، كما لاحظ «غريغور نانديز» R. FERNANDEZ، هي أخذ ساخر لرواية «أغنية أرضية». هامو إذأ عند أكثر الكتاب ميلاً إلى السيرة الذاتية، سرد بضمير الغائب، حيث يصعب علينا، نون نية سيئة، أن نرى فيه اعتراف المؤلف بمنابع مستعارة من التاريخ



الحقيقي/١٦/ تاريخ الأحداث المنوعة التي تُفَعَّى الرواية، منذ أيام «ستاندال» و«طافلات» «موضوعية» تُصق على الأبطال، واستعانة دائمة بالتهكم، حتى في الطابع النوصي «قصة هجائية» Sotie (قصص وهجائيات، يظهر لى اننى، وحتى اليوم، لم اكتب سوى روايات سلخرة) (١٣).

حينئذ ندع عالم الرواية الشخصية: ذلك العالم الذى نسمع فيه صوت المؤلف. لقد لاحظ «باختين» BAKHTINE، وهو يدرس العلاقات بين الكاتب الروائي وشخصياته، أنه يتبقى على الكاتب أن يصير الآخر بالنسبة إلى ذاته، وأن يرى نفسه بعيني آخر. والحق أنه إذا عاش تحت هيمنة بطل من أبطاله، و«وساطته»، فإن الرواية تقتفر إلى الخلفية، والعمق، والعلامات البارزة، إنها بلا شكل.

يسيطر الكاتب في مرحلة وسطى على البطل. وإن توقف هذا الأخير عن أن يكون بطل سيرة ذاتية، فإنه سيفسر على مستوى الإرادة وعلى مستوى الشعور، كى يخضع لمبدأ جمالى، وإن بقى سيريًا - ذاتيًا، والكاتب منعكس فيه فإنه يغدو بالنسبة إلى مبدعه «بلا نهاية»، ويتطلب دائما اشكالاً جديدة للإنتاج: ليست كلاسيكية، بل رومانتيكية. وأخيراً، وفيما هو مرحلة الإنتاج الكامل عند الناقد السوفياتي الكبير، إن البطل هو مبدعه الحقيقي.

ولكى يتحقق الحدث الجمالى، فإن ذلك يتطلب «عنصرين»، ويفترض وجود وظيفتين لا يتطابقان قط (١٤). ولما يعد «الوعى المطلق»، بالمقابل، مرتبطاً بالإبداع الجمالى ولكنه يرتبط بالحقق الدينى.

إن الصوت الذى نسمعه عندما تكون الأصرة مقطوعة بين الكاتب وشخصياته يمكن أن يكون صوت شاهد - ممثل ذى أهمية أو ثانوى للحبكة. و «هنرى جيمز» هو معلم السرد بالشاهد - الممثل الثانوى. واستخدمت هذه الصيغة التى عرفت أوجها بين الحريين العالميتين، فى الرواية البوليسية (ومن ثم كانت هيمنة الراوى، المزيج الذى يعرف عن القصة أقل مما يعرف عنها البطل، وهو بذلك يمثل القراء: ومثاله «واتسون» عند «كونان دويل» Conan Doyle، و «هاستينغ» عند «أغاثا كريستي».

لما يعد مهماً أن يكون الراوى ضمير متكلم أو ضمير غائب إلا عند تطابق القارىء مع الشخصية (وليس مع المؤلف). أما عند «فولكنر» FAULKNER، فيمكن أن تقدم الأحداث بأربعة شهود مختلفين /١٧/ كما فى رواية «الصنوب والعنف».

وتخصّ الشهادة الأحداث نفسها، أو أحداثاً مميزة، واستخدمت للسينما هذه التقنية فى بعض الروائع الأدبية (سيتزن كان، الكوتيسية بدمين عاريتين، وراشومون) أما فى الرسم فمفسرغها النظرى هو الأسس الجمالية التى نراها تكمن وراء بعض مؤلفات «مارسيل نوشامب» M. Duchamp (عارياً ينزل السلم)، أو فى الأعمال للتكعبية التى نهتم أكثر ماتهتم باتجاهات مختلفة ومتزامنة.

وتصل هذه الأسس عند دروب غرييه Robbe - Grillet في روايته «الخبرة» إلى حدود التناقض. تتألف حينئذ عدة أصوات، يادى نى بده متوازنة، ثم منتظمة بعد ذلك، ثم متناقضة ويلها، (مثالها الأبله دنجى) فى رواية «الصخب والعنف»، وهى أخيراً يشوش بعضها بعضاً: فنتنقل من تعددية الأصوات النشاز<sup>(١٥)</sup>.

ويُنشئ مؤلف رواية «التلصص» عروضاً متناقضة: لا يمكن أن تكون كلها، وبذعة واحدة، حقيقية (كما هى الحال فى أفلامه). ويبدو السرد فى بعض روايات «فاتالى ساروت» N.SARRAUTE منوطاً بأصوات مجهولة منتمية إلى الراى العام كما فى رواية «الثمار الذهبية»، التى تمكى صعود رواية تحمل هذا العنوان وسقوطها. لئلا يعد الفرد المتماسك، والمستقل، والمتجسم، منذ رواية «انتخابات Tropisme» وحتى رواية «استخدام الكلام»، هو المهم. ولكن المهم ما يختبئ خلف كل عبارة. ويشهد العصر نفسه اللسانين يحكون ما تقرضه جملة لغوية، وما توحي به، كما تفعل الروائية فى قصصها. ولم يعد فى الحالين كلتيهما علم النفس الفردى للمتكم ذا أهمية: فالخطاب لا يحيل إلى طبع، كما عند بلزك.

إنَّ المحادثة الضمنية<sup>(١٦)</sup> La Sous Conversation محادثة عبر - شخصية Transper-sonnelle<sup>(١٧)</sup>. حتى عندما يقول «تشخوف Tchkhov»، «أنا أموت» فى النص الأول من «استخدام الكلام» فهذه الجملة «أنا أموت» التى يحتاج متكلمها بعض الوقت لكى يصبح محدداً تصبح بعد ذلك على كل شفة لسان، وهى مجهولة كل الجهل بقدر ما هى مجهولة أصوات الأطفال فى رواية «هل تسمعونهم؟» أو بقدر ما هو مجهول صوت رواية «يقول المفلون»: يحدث كل ذلك وكأنما هذه السيميائية الروائية تبلغ مستوى من العمق لا قيمة فيه لا للفرد ولا للكاتب: والقارئ نفسه مدعو ليدرك أنَّ المؤيَّات énoncés التى لا يسيطر عليها تعبيره. إنَّ هذا الذويان يتناول من جديد، وعلى نحو سائر، الحلم التقليدى لعمل يكون فيه «قيمة لكل ما لم يُقَلْ». /١٨/ أيجاد سرد صرفه وصوت بلا تخيل؟ أم هل يوجد بمعنى ما، سرد بضمير الفانين؟

(لم يستوفينا السرد بضمير المخاطب الذى يستخدمه كل من «ميشيل بوتور» M. butor، و «جورج بيرليه» G. Perec، لأنَّ القضية قضية مخالفة قواعيد لا تُعمل إلا تعديلاً سطحياً العلاقة بين الكاتب وأبطاله، إنَّ العلاقات مطلقة بدل أن تكون مُقتعة). وعلامة هذه الدرجة صفر للسرد هى مقدمات القطع والنصوص، والفصول باعتبارها خارجية وغير مهمة بالحبكة. وهذا ما فعل «جون دوس باسوس»<sup>(١٧)</sup> J. Dos Bassos فى روايته «U.S.A» حيث جمع أعمدة إخبارية ومقطعات صحفية، وإعلانية وسيراً وأقساماً قصصية تُسمى «عين الكاميرا» Oeil de Caméra وهى «كاميرا» تريد أن تكون موضوعية، وأن تتوضع فى كل مكان. إنَّها كما لاحظ «سارتر» وجهة نظر الجوقة، والراى العام. والحرركات هى «مجرد خارج» والشخصيات «حيوانات حية» يراها دوى جمعى». وقد كان «الروى» معجاً بصيغة التحقيق الصحفى، والاتصالات السريعة télégrammes

التي تتوافق مع الحال العاجلة للأحداث الموصوفة ومع أسلوبه الموجز: فعبارة «أعلن الإضراب العام في مدينة كانتون Canton» هي أولى الأخبار السريعة التي تضبط إيقاع افتتاحية رواية «الغزاة» ويُعاد استخدامها على امتداد القصة كما تُستخدم تراكيبات المصحف *Synthese de journaux*: «تُصنَّح صحف شنفهائ أن حركة النقل البريطانية ستتناقص بنسبة ٨٠٪»<sup>(١٨)</sup>، «الحكومة البريطانية تعارض أي تحكّل عسكري»<sup>(١٩)</sup>، وحتى الصفحة الأخيرة حيث نجد: «تمّ القبض على عميل ثالث وهو يحمل ثمانى مئة غرام من مادة السيانيير Cyanure. انهاراً أيها العدو. عدّة كتائب مجهزة انضمت إلينا للعباية، نخائر ومنفعة هي بين أيدينا، قيادة مركزاً تنتشر فيها الفوضى. فرسان تملارد «تشينغ» Tcheng الهارب».

ويُفتتح رواية «الأمم» بالطريقة ذاتها على هدير أجهزة الاستقبال: «ألو، هويسكا؟ [...] ألو، أفيلا؟ [...] ألو، مدريد؟ [...] ألو فالأوليد؟» وعلى صرخات مكبرات الصوت: «ترحب الفرق المتمردة نحو مركز برشلونة». وفي الصفحة الأخيرة صوت يستنفر كل الشخصيات: «إسبانيا النازفة تمي ذاتها أخيراً».

يُفتتح «جيل رومان» J. Romains الذي نُفِّلَ إغفالاً شديداً ما تشمله روايته «الرجال ذوو الإرادة الطيبة» الجزء الأول، ١٩٣٢ من قوة تجليبية /١٩/ المجلد الأول الذي عنوانه (الساس من تشرين الأول) منتقلاً من جريدة إلى أخرى، ومن عمود (صحفي) إلى عمود مجاور «النشرة الجوية» ثم مقال بعنوان: «قذارة باريس»، الكليرا في سان بطرسبورغ، الطاعون أو الضمى الصفراء في الرباط، استغلال بلغاريا، التهديد النمساوي: «تلاحظ عناوين الصحف أننا عشنا أمس في الخامس من تشرين الأول يوماً تاريخياً. إن هذا صحيح عموماً. لقد كنا هذه المرّة على حدود التاريخ تماماً. ويوجب علينا سوء حظنا، بلا شك، عاجلاً أم آجلاً أن تلقى أنفسنا وسطه»<sup>(٢٠)</sup>. وأخيراً: «يقع السادة المحترمون والعمال الاقتصاديين، وهم يثلبون الصفحة، على عنوان مزيج: رعب في البورصة».

ألا يخيل إلينا أننا نسمع سلفاً «سارتر» في رواية «سبل الحرية»؟ نعتقد ذلك أول الأمر من خلال استخدام التاريخ، بلُ صوت التاريخ الذي يغطى صوت الأفراد وإنهاء الساعة الساسية عشر دقائق في (غود يسيرغ) وكان للعجز ينتظر. وكانوا في «أنفوليم» و«مرسليا» و«غانده» و«موريز» يفكرون: «ماذا يفعل؟ هل نزل؟ هل يتحدث إلى «هتتر»<sup>(٢١)</sup>».

وهكذا تذكّرنا ثالثة من يوم ٢٥ أيلول، في الساس من تشرين الأول، عند «رومان» الذي يجمع عدّة شخصيات تخيلية، «في حين كان «دالايه» غائصاً في الوسائد يصح سيجارة مطفاة، وهو ينظر إلى المارة»<sup>(٢٢)</sup>. ويتبع ذلك نون انقطاع نكر مدريد. وعلى أن الحرب هي البطل الحقيقي لرواية «المؤجل» أكثر بكثير من الشخصيات المتخيلة: «في الحرب كل امرئ حر». ومع ذلك فقد سبق السيف العذل. الحرب هنا، الحرب في كل مكان. إنها تشمل أفكار كلّها، وكلام «هتتر» كلّ، وأفعال «غوميز» كلّها، ولكن لا أحد هنا يجزى الحساب الإجمالي<sup>(٢٣)</sup>. صوت الحرب - أو

صوت السلام الزائف في «ميونيخ» ينطق عبر صوت شخصيات عديدة استعارها «سارتر» من الواقع التاريخي (من «Bones» إلى «هتلر» ومن «دالاييه» إلى «موسوليني» كما أنه ينطق عبر صوت أبطال مُختَرعين.

لم يُعد السرد الحياوي والتاريخي، في القرن العشرين هو سرد الرواية التاريخية نفسه الذي كان في القرن التاسع عشر: و «سارتر» ليس «والتر سكوت» Scott ولا حتى «تولستوي» Tolstoi، فهو لا يريد إعادة بناء عصر، بل يريد تدميره. ويتفجر خطاب الواقع الراهن إلى أشلاء. و «جيل رومان» منذ روايته «موت أحدهم» (١٩٠٨ - ١٩١٠)، كان قد حُكَّم بإذابة شخصياته في الجماعية: /٢٠/ «يوجد (جاك غودار) بذاته وجوداً معتدلاً، ولم يوجد بالآخرين إلا لماماً» (٢١). لكنَّ ثمة طريقة أخرى للكتابة، حيث ينجب الكاتب شخصياته، ويذيب ذاته في الوقت نفسه، وحيث ليس للامدادات إلا أهمية ضئيلة. لقد حلم جيجورج باتاي G. Bataille بكتابة يكشف فيها عن غياب الذات: «أصلُ لي قدرة الكائن على الوصول إلى عكس وجوهه. ننزلق أنا وموتي في ربح الخارج حيث اكشف عن غياب الأنا» من رواية (الذنب). ولم يتوقف «موريس بالانشو» - الكاتب الروائي والناقد وفيلسوف الأدب - في أن معاً عن البحث بعد «مالارميه» Mallarmé، عن كتابة مسكونة بالعدم، فرواياته: «توما الظلم» (نص ١٩٥٠)، و «حكم للموت» و «للرجل الأخير» (١٩٥٧) تزرع الصوئ على هذا السار الروائي الذي يستحضر لوحات «فونتانا» Fontana، أو «كلين» Klein، الموحدة اللون، والنتيجة عن «كوجيتو» سلبى (أنا أفكر، إذن أنا لست موجوداً). وإذا كان التاريخ لأصل طريقة صعباً، فإن موضوع غياب الفاعل والكاتب ربما يجد منابعه، مع ذلك، في رواية «قطعة النار» (١٩٤٩): «الآن يتجاوز الأدب الكتابة فهو لم يعد هذا الوحي الفاعل، ولا هذا النفي الذي يتأكد ولا هذا المثل الأعلى الذي يفرض نفسه في العالم باعتباره الوجهة المطلقة لشمولية العالم» (٢٥).

إنه لمن الواضح كل الوضوح تقريباً في روايات «صموئيل بيكيت» وفي قصصه، وفي قصصه القصيرة، وفي نصوصه التخيلية بدءاً من «اللامسَمَى» (١٩٥٢)، أنه لا يرتفع في مقبرة الشخصيات المنمرة والحبة المفقودة إلا صوت شاحب ومجهول غالباً، ويكافح ضد الموت ببساطة لعبة الكلام البسيطة التي تمتد إلى اللانهاية. من الذي يتكلم فعلياً في رواية «الصورة» ١٩٨٨، لكنها مؤرخة على آخر صفحة «في الخمسينيات»، حيث نجد فيها من السطور الأولى: «عندما يتسخ اللسان بالوجل، فإنَّ لذلك حينئذٍ علاجاً فعالاً ولحداً، أن يدخل إلى الفم ويدور فيه، أما الوجه، فإما أن يبتلع وإما أن يلفظه.

حوار داخلي لا يمكن أن يعزى لأحد، يملا النصوص الأخيرة التي هي موجزة أكثر فائكر، من رواية «مهبَّرو الناس» ولكنَّ كان الكلام عن لا شيء تقريباً، لم يعد يفيد في شيء تقريباً، ولا يأتي من أحد، فينبغي أن نجد في ذلك تفسير صمت الكاتب الذي يطول أكثر فائكر بين عمليتين، إن عدم النشر هو حينئذٍ إسماح «صوت الصمت» أيضاً: فالصوت وحده صاخب و ٢١/ يترك أثراً.

أثارة، يريد أن يترك أثراً، ويلتحق بـ «بيكت» في هذا الصمت كاتب هو مع ذلك، لا يشبهه، إنه «لر. دي فوريه» Louis-René des Forets مؤلف «الشحاذين» و«الثرثار» و«غرفة الأطفال». ثلاث روايات خلال خمسة وأربعين عاماً.

إن أكثر القصص تعبيراً من بين قصصه في المجلد الأخير هي «اللمحات العظيمة لطرب»: إذ يتخلل البطل عن الأغنية التي صنعت شهرته، وتظهر الجملة الأخيرة بطلاً «كان صوتها الجميل غالباً عليها إلى درجة أنها كما كان يبدو، تحمل فيه الحداد»<sup>(٢٧)</sup>.

وإذا نحن عكسنا الاتجاه ووضعنا أنفسنا مكان القراء، فكيف يبدو لنا الكاتب الذي يختبئ، والذي يسعى إلى التوازي وإلى السكوت؟ يظهر في البداية باسمه<sup>(٢٨)</sup>.

لنتذكر أن اختيار الاسم المستعار كان في مطلع القرن العشرين عادة اجتماعية واسعة الانتشار.

تُخصّص رواية «كل باريس» المؤلفة سنة ١٩١٤ اثنتي عشرة صفحة بعمولين (فيها خمسة ومئانzen أسماء)، من «الاسماء المستعارة الأدبية والفنية والمدنية» من «أ - ب: ماري أن دويفيه» إلى «زيت: كتس دوميراو».

يستمر هذا التقليد الفرنسي أساساً (هل نعرف الكثير من الأسماء المستعارة لروائيين أمريكيين<sup>(٢٩)</sup>)، أو المان أو إيطاليين؟ حتى نهاية القرن العشرين: «أناطول فرانس» و«بيير لوتي» و«جيل رومان» و«لويس فيريناند سيلين» و«مارغريت يورسنار» و«مارغريت دوراس» و«جوليان غراك» و«رومان غاري» (ولاحل أجار) و«سوسيل سان لوران» و«سان أنطونيو» على سبيل المثال.

لماذا هذا الاختيار الغامض والعشوائي لاسم جديد؟ لا يهتم كل الموظفين وراء اسم مستعار: و«جيروود» يبقى «جيروود» ولا تميت كل النساء بحروف أسمائهن: فـ «ناتالي ساروت» اسمها حقاً «ناتالي ساروت».

ونستخلص أن الكاتب الروائي الذي يختار اسماً مستعاراً يضع نفسه في موقف نصف انقطاع DEMI - RUPTURE إما مع عائلته، وإما مع «أناه طفولته» وإما مع كتابه، وإما مع المجتمع وكأنه يقول له: لست المؤلف (أو: للمؤلف ليس أنا)؛ أساوي أكثر (أو أقل) من هذا الكتاب، وأخشى أن أعرف به<sup>(٣٠)</sup> (أو ألا أعرف به، وفي هذه الحال أحقق قصب السبق): أنا اللعب معكم: أمسكوا بي إن استطعتم! أنين النظام الأدبي (نعرف مغامرة «دوريس ليسينغ» D. / ٢٢ / LESSING الذي قدم لنا شروحه رواية تحت اسم غير اسمه، فرفضت).

وسنذكر أن «لويس فاريفول» شانه شان «لوي بوارييه» أراد أن يحظيا بمجد روما فسمي الأول نفسه «جيل رومان» والثاني «جوليان غراك»؛ وسنذكر أيضاً أن «أناطول تيبولت» A. THI-

BULT، أعطى لنفسه اسم بلاده. ويدعى «ديستوش» DESTOUCHES، بـ «سيلين»؛ وهو لقب لا يمثل طموحاً شعرياً أو سياسياً يذكر، سكت مخطوطة رواية «رحلة في قلب الليل» لون اسم المؤلف لدار «دنويل» وفي لحظة توقيع عقدها اختار المؤلف لقب جدته لأمه «سيلين غيو» تكريماً للماضي، وللأساعات السعيدة أو المثالية لطفولته<sup>(٣١)</sup>.

يكفى «بيكييت» و«بلانشو» و«سالينجر» SALINGER أو «باننشون» PYNCHON، فسي المقابل، كى يقطع صلته مع العالم، وكى يميز بين الفرد والـ «أنا» الذى يكتب، يكفيهم، ألا يظهروا على شاشة التلفاز، وألا يسمعو أصواتهم عبر المنياح، وألا يجيبوا عن أسئلة الصحفيين: إن عصر الصخب هو أيضاً عصر اللغز. إن لبعض الكتاب أسماء مستعارة، جد معروفة، ويحفظ كتاب آخرون بأسمائهم الحقيقية ويغيون صورتهم وصوتهم. وقد أضحت المؤلفات المجهولة المؤلف استثنائية: «السيدة سولاريو» رواية إنكليزية عظيمة مكتوبة بأسلوب «هنرى جيس» (١٩٥٦). ولما ذهب الرغبة بالتخفى إلى درجة محو أى اسم. وما ينشر أيضاً بعد موت المؤلف لا ينشر إرادياً: مثل رواية «الأحياء الراقية» لـ «بول غادين» P. GADENNE. لقد قلد قليل من الكتاب فى عصرنا مثال «أغانا كريستى» (الاسم المستعار لأغانا ميلار التى نشرت روايات تحليلية نفسية باسم «مارى فيستما كوت»)، واحتفظت بمجلد من «مغامرات هرقل يوارو» و«جزء» من «ميس ماريل» لنشرهما لاحقاً.

لكن، سواء اتراى الكاتب أم ظهر، فالجمهور يلاحق صورته على شاشة التلفاز وصوته فى المنياح، وإجاباته فى الصحف. ولاسيما أن تطور كتابة السير - التى تُتممها السير الذاتية بانسجام - تدل على حاجة تتجدد باستمرار: فالقراء لا يكتفون بما تقدمه لهم الروايات، إنهم يريدون التأكد أن ثمة عالماً واقعياً وراء للتخيل، وأن ثمة شخصاً وراء النص، أو داخله. وسيظهر كاتب السيرة بدوره كل ما فى حياة المؤلف مما يوحى بعمله الأدبى /٢٢/. إنه فى كل الأحوال ظافر: إذا شابهت الرواية الحياة فالبرهان قائم، وإذا اختلفت عنها فنلك كى تحسن معارضتها، إن لتشابهها. وأخيراً، سوف تشرح بعض مفاهيم التحليل النفسى ما هو غير قابل للشرح. إن لكل الناس حقاً فى سيرة حياة، وعندما تنتهى نبداً من جديد: فكلم حياة لـ «مارلر» و«جيد» و«بروست» وهذه الحيوانات مرهونة بتفرد العمل الأدبى أكثر مما هى مرهونة برواية الحياة. ولنعبر مع نلك أن بعض الآثار السيرية فى أيامنا تثبط المحاكاة I. IMITATION. مثل «هنرى جيس» (فيما كتبه عنه) «ليون أيل» Léon Fidei و«جيس جويس» و«أوسكار وايلد» لـ «ريشارد إلمان» Richard Ellmann وهما (جويس ووايلد) منظران للسيرة.

ولا يظهر الكاتب فى توليحه فقط، ولكن يظهر فى مقدماته أيضاً<sup>(٣٢)</sup>. إن المقدمات، والحال هذه، نادرة فى القرن العشرين، فمعظم أمثلة المقدمات التى يضربها «جيرار جينيت» G. GEN ETTE مستعارة فى جلها من عصور سابقة: ولكنه على نلك يستشهد بـ «بورخيس» BOURGH-

ES برواية «جيل» لـ «دريو لاروشيل» D. LAROCHELLE و«أراغون» ARAGON (نفس مقدمات «مؤلفاته الروائية المتقاطعة، منشورات «القرون» ١٩٧٤ - ١٩٨١). غير أن رواية «في البحث عن الزمن المفقود» لا تحتوي على مقدمات، ولا رواية «أوليس» لـ «جويس». (وسنعرف من «لاروي» E. ARBAUD ومن عنوان الرواية أن بنيتها مشتقة من بنية «الأوليس»)، وكذلك روايات «كافكا» و«بيكيت»، ورواية «الكتور فاستوس» و«موت فيرجيل» و«الرجل بلا مزايا» و«نوسترومو» كلها بلا مقدمات. ولا يكتب «أندريه جيد»، أكثر الناس ثثرة عندما يتعلق الأمر بذاته، مقدمات لرواياته: «بروميثيوس غير المقيد جيداً» و«الباب الضيق» و«إيزابيل» و«السمفونية الرعوية» و«مزفو العملة». حتى أن «باليد» وهي كتابة ساخرة، مسبقة به دضع. مقدمات Antipreface: «قبل أن أشرح كتابي للأخريين أنتظر أن يشرحه لي آخرون. إن أشرحه أولاً فهذا يعني تقييد معناه على الغير و«يسستعمل نقد الاستنتاجات كله هذين الرأيين دون أن يردما إلى «جيد»: إن ما يهم المؤلف هو ما وضعه في كتابه دون أن يعرف، وهو ينتظر من الجمهور أن يكشف عن أعماله، وهذه صيغة تشمل سلفاً نظرية التقليد كلها» (٣٣).

تشتمل رواية «اللاخلاقى» و«جدا بين روايات «جيد» نصاً عنوانه «مقدمة». وهذا النص في الأصل متأخر عن الطبعة الأصلية، ونسمع فيه صوت كاتب خيب امه /٢٤/ أول تقبل خجول لكتابه، وهو راغب أيضاً أن يؤكد أنه ليس «ميشيل» بطل الرواية، وأنه لا يهاجم ولا يدافع عنه: إن للروائي الحق فى أن يبقى حيادياً، أو متردداً INDECIS وأخيراً، هناك، كما فى رواية «الباليد» (تكتب رواية «اللاخلاقى» فى الوقت نفسه وعلى أنها مقابل توازنى لها)، دعوة للجمهور، لجمهور الغد، لأن جمهور اليوم لم يفهم: «يمكن فون كثير من الادعاء. كما أعتقد - أن نفضل المخاطرة بعدم اهتمام تام فى اليوم الأول حتى لو كان ما أتينا به هاماً، على أن نثير مشاعر لا مستقبل لها عند جمهور مولى بالتسطح» (٢٤).

أما رواية «كهوف الفاتيكان»، فهي مسبقة بكلمة إهداء، (يحب «جيد» الإهداءات والافتتاحيات)، تتناول تكون العمل الممتد على عشرين سنة، ويتعلق الأمر بتأكيد أهمية عمل طويل «أعرف أنني بموساة زمن» (٢٥) الإنتاج السريع والولادة المخنوقة ساقنت (الجمهور) بمعاناتي من حمل هذا الكتاب زمناً طويلاً فى راسى، قبل أن أجهد ليرى النور». ويعلق «أندريه جيد» أيضاً على السمة النوعية: «الفقصة الهجائية "Sotie" تعارض الرواية، لأن الكتاب كله ساخر. إذًا، لا تشرح المقدمة الزائفة لـ «كهوف الفاتيكان» مضمون الكتاب ولا فلسفته، ولكنها تشرح - كما فى أى مكان آخر - صنعة الكاتب، ومقدار بعده عن عمله. وقد بدا «أراغون» قبل «مؤلفات روائية متقاطعة» أنه يهوى المقدمات. كما ظهر ذلك فى «الفجوة» (١٩٢٤)، ثم فى «فلاح باريس» (١٩٢٦).

تتحدث المقدمة الأولى، الكاسحة والمعمرة والغريبة، عن الدادائية، لأن الحركة السريالية لم تظهر هنا إلا كـ «حركة ضبابية» Mouvement Flou: «الفرصة بالغة الجمال إلى درجة أن أحداً لن يتمتع عن استغلالها كى يسألنى أنا الذى أدعى حب الظلال، عما تعنيه لى مقدمة. إننى هنا أمتدح الضبابية، ولا أمتدح الاتفاق. ويتعلق الأمر بجعل عدد من مخارج القصة الهجائية غير

سالكه، بيد أن لهذا النص علاقة وأمية مع «الكتاب الذى يليه»<sup>(٣١)</sup>. وتسمح المقدمة الثانية «مقدمة ليثيولوجيا معاصرة» وهى تدعو إلى «عجائبية يومية» وإلى «الحدائق الرائعة للمعتقدات العبدية والمشاعر الأولية والهوس والهذيان» وإلى «ملكة سوداء» تسمح، بسماع صوت المؤلف يُعرف عمله؛ صوت نسمعه عند «بريوتون» Breton، فى روايته «نجا» Nadja على سبيل المثال، وليس قبلها. ويمهد «جوليان غراك» القريب جداً من السريالية /٢٥/ فى روايته «فى قصر أرغول» لهذه القصة الأولى بـ «إعلان للقارئ»<sup>(٣٢)</sup>، إنه عبارة: «لا تتخذوا» فالقارئ، مدعو لقراءة رواية سوداء أو قوطية وقصة خيالية عن موضوع «المنقذ» وأيضاً مدعو إلى قراءة عمل رمزى، إنه محروم حرماناً تعسفياً من المفاتيح الضرورية. ففى رواية «شاطئ الرمال» عليه أن يتتبع أمره وحيداً.

وحرص «بورخيس» Borges أحد أكثر كتاب العصر غرابية، على أن يُمدد لبعض المجموعات القصصية بمقدمة (تخييلات)، ١٩٤١، «تقرير برودى» ١٩٧٠). ضمنها نياته وتوضيحات نوعية وقناعات سياسية واقتراحاً تقليداً مزعوماً (تود قصصى، مثلها مثل قصص ألف ليلة وليلة، أن تروح عن النفس Distraire، أو أن تثير المشاعر، ولا تود أبداً أن تقنع»<sup>(٣٣)</sup>، وضمنها أيضاً (المقدمات) مراجع تناصية وتعريفية بأسلوبية. ولما فهما أن مقدمات «بورخيس» بطابعها التقليدى هى مقدمات مدبرة، مثلها مثل مقدمات «كونو» Queneau: فرواية «القديس غلانفلان» Saint Glinglin (١٩٤٨) مسبوقة بإشارات إلى كونها وتشير إلى أن روايته «بون من حجر» (١٩٢٤) و «الأزمة المتداخلة» (١٩٤١) قد استخدمتا من جديد فى عمل «يكاد يكون بتمامه جديداً». ويُنبه «كونو» فى المقدمة إلى أن حرف (X) (الذى استبدل به "SS" فى كلمة ESSCUSER) غائب من الرواية وليس سبب غياب تقليد «اللغة المحكية» (التي انزلنا فن الكاتب إلى رحابها خلال زمن طويل) ولكن سبب الغياب هدف رمزى، خصوصاً إذا لاحظنا أن هذا الحرف بقى على حاله فى آخر كلمة من الرواية مع أنها من جانب آخر، تتناغم مع اللفظ... الطقس الجميل الثابت» LE BEAU TEMPS FIXE. وبهذا لا تظهر المقدمة التى نناقشها فى أعظم روايات القرن إلا مصادفة: إننا مفتحبون إذ نسمع فيها صوت المؤلف إن شأنا شأن كثير من اللبائيات، صارت ساخرة.

لم يبتدع القرن العشرون السخرية، ولكنه لأرواية عظيمة دون أداء ساخر يدعمها: كل شىء ساخر فى زماننا. وينبثق عن ذلك أيضاً كثير من البيانات التقنية أو الفنية التى سندرسها فى مكان آخر.

إن صوت الكاتب التهكمى قائم على المسافة والنفى، ويقوم أحياناً على تهديم النص: ويبدو أثر ذلك واضحاً فى الشكل، حتى لو كان ذلك غياب علامات الترقيم. وعندما /٢٦/ نحلل العلاقات بين الكاتب وعمله يتبين أن السبورة التهكمية موجودة فى الأداء لأنها تنفى عن المؤدى Enoncé كل قيمته أو جزءاً منها، أو أنها تعكسه.



والكاتب المعصرى، بدل أن يكون حاضراً كلياً في عمله، وينوع من السذاجة التي يصح «بلزائه» مثلاً عليها، والتي لم ينج منها «قلوبير» نفسه، هو الكاتب الذى يودع أعماله، كما فعل «جان-جاك روسو» دار الأيتام أو يفتريها مثل «ساتيرن» Saturne أو يهزئها، كما فعل والد «هاملت» بأن يفرض عليها مهمات مستحيلة.

يعطى عنوان الرواية أحياناً الإشارة للتهكية<sup>(٣٨)</sup>، فبعض العناوين تسخر من الراوى: كما فى رواية «اعتراقات فارس للصناعة فيليكس كريل» لـ «توماس مان» T.MANN ورواية «توما المشعوذ» لـ «كوكتو» COCTEAU، و «اللامسمى» لـ «بيكيت».

وهناك عناوين أخرى تلتفى للنص كما فى «قصص ونصوص لا غاية لها» لـ «بيكيت»، أو تتخله فى الرتبة من خلال إشارة عبثية: «سان غلانفلان» أو «برز من حجر» لـ «كونو» و «غرايبنول...» لـ «بيير. البيرييرو» Pierre - Albert Birot، أو «دوبة العنب» و «عنكبوت الماء» لـ «بورييس فيان» Boris Vian. و «ب. غ. رود هاوس» P.G. Wode House أحد أكبر كتاب العصر الساخرين معلماً فى العناوين العبثية: «للخنازير أجنة» و «العصاة لسن لطيفات»، وهى عناوين تقريها من مغامرات الكاتب «كاتب» وأفكاره ومشروياته لـ «ألفونس الس» Alphonse Allais.

إن صوت الكاتب يسخر أو يصغر فى مقدمة «رحلة فى عمق الليل»<sup>(٣٩)</sup> ومقدمة «شريط المهرج» أو فى تعقيب «نابوكوف» Nabokov بعد رواية «لوليتا» ثم يصبح الأمر بعد ذلك منتظماً، فإن كان العمل كله تهكياً، ومن الصفحة الأولى: فإن هناك اختراقات نحوية وإنفاظاً جديدة وأزمات فى مستويات اللغة وكتابة صوتية وصحة اللغة المحكية باللغة المكتوبة. ثم إن على القارئ، أيضاً أن يتقاسم المعايير اللسانية والأسلوبية مع الكاتب، لكى يدرك أنها كانت مفتحة.

إن فى الجملة الأولى من رواية «أحد الحياة» Dimanche de la vie تركيباً نحوياً مضحكاً وهو قوله «لم يكن يشك أنها كانت تنظر إليه فى كل مرة يمر فيها أمام بكانها، التاجرة والعسكري الكنة "Le soldat Bru" بل إن هناك خليطاً من التجاوزات الإملائية (لأن كلمة date تاريخ، مكتوبة بالحروف نفسها)، وخليطاً من مستويات اللغة ومن الجراة السيميائية (لأن التاريخ مأخوذ على أنه موضوع مرتنى) كما فى الجملة الأولى من رواية «ورود زرقاء» وهى ٢٧/ (فى الخامس والعشرين من كانون الأول سنة ألف ومئتين وأربع وستين، عند الفجر، وقف فوق «أوج» Auge على برج قصوره الرئيسى ليعتبر بالموقف التاريخى، مهما كان صغيراً، وكان هذا الموقف أقرب إلى الضبابية، وكانت بقايا الماضى لاتزال موجودة هنا وهناك بلا انتظام).

ونجد النهج نفسه عند «فيان». ويقدم «كيلينغ» Kipling لقصص شبابه (التي تشكل كوميدياً إنسانية عن امبراطورية الهند)، يقدم لها، بمدخل يسجل فيه المسافة بينه وبين القصة المحكية: «أولئك الذين يعرفون مما خلقت روحنا، ويعرفون حدود الممكن، يستطيعون شرح هذه الحكاية.

عشت في الهند ما يكفي من زمن لأعرف أن الأفضل ألا أعرف شيئاً، واكتفيت من المعرفة بحكاية هذه القصة كما حصلت «بصوت عال» مجموعة حكايات بسيطة عن الجبال»<sup>(٤٠)</sup>.

ويصل «كونراد» بالمعخري إلى الميتافيزيقيا، في الصفحات الأولى من رواية «خط الظل» أو من رواية «شباب» قبل أن يخضع لها مواقف المحبة وعقبتها: «الورد جيم» الذي يحلم أن يكون بطلاً، يبدو جياناً عندما نتاح له الفرصة ليحقق حلمه، و«نوستروم» الرجل الوفى يصبح خائناً، والطفل في رواية «العمل السرى» ينقل قنبلة دون أن يعلم العمل بذلك، ويجعلنا تغير القيم نسمع الضحك الساخر لبولوني صار انكليزياً، واضابط بحرى عاطل عن العمل أصبح كاتباً روائياً، ولطفل منفى إلى سيبيريا.

ليس أبطال «كونراد» همى، وليس أبطال «بروخ» Broch و«موزيل» Musil كذلك، ولا حتى أبطال «مان» Mann. إن سخرية الكاتب عند «كافكا» كما هي عند خالقي العمى كافة، حاضرة على الدوام: إنها هي التي تفرغ الشخصيات من إنسانيتها، أو إنها بالاحرى تحرمهم كما عند «بيكيت» من هذه الهيئة الإنسانية، من هذه القوة الإنسانية التي كانت واحدة من خصائص الرواية الواقعية، الرواية الجيدة.

يحفظ هؤلاء الكتاب وجميعهم ذلته منهم، وعلى امتداد قصصهم، بلهجة لاذعة وغير ملتزمة في أن معاً - مثل لهجة «سوان» أو «ال غيرمانت» الذين يستخدمون في كلامهم مصطلحات معقدة - لهجة تؤثر في الرواية.

ينتهي القسمان الأول والثاني من رواية «المسرمون»: بقول المؤلف: «لسنا بحاجة إلى عرض ظروف هذا الحدث. لقد قمنا للقارىء ما يكفي من عناصر عن تكوين طباع الشخصيات لكي يغمر تخيلها مريحاً»، ويقول: «كانا يعيشان متعاونين يده في يدها ٢٨/ ويحب أحدهما الآخر. كان لايزال يضربها أحياناً، ولكن ذلك كان يتناقض شيئاً فشيئاً حتى وصل به الأمر في النهاية إلى أنه لم يعد يضربها أبداً».

أما في رواية «الكثور فاوستوس» لـ «مان»، وفي روايات «جيمس»، فإن ما يشغى طابع السخرية على التشرع هو استخدام شاهد قليل التفهم، وليس تكياً دوماً، أو أنه متجاوز: فلا شيء مفهوم تماماً، ولا شيء مقبول تماماً أو محبوب تماماً. إن صوت الساخر هو، في الواقع، صوت الكاتب الذي يضع موضع التساؤل نصاً موجوداً من قبل: كالرواية الواقعية، اصطلاح في جنس أدبي أو في تقليد، أو فلسفة للسعادة، أو أسلوب مناسب، أو حيادية السرد، أو الاشكال المعتادة للإدراك، إن رواية «الورود الزرقاء» لـ «كنو» Queneau تظهر باستمرار بالفضاء والزمن، لأن قصة دوق أوج duc d'Auge - إن كانت هناك قصة - تحدث في الأعوام ١٤٣٦، ١٤٣٩، ١٧٨١، ١٩٦٤، وإن كلاً من الشخصيتين الرئيسيتين تحلم بها الأخرى «سيدرولين يحلم بدوق أوج، ودوق أوج يحلم بـ «سيدرولين». وينتقى هنا مرة أخرى «السخرية على صورة إشارة»، السخرية التي تحدث عنها «سبيربر» Sperber و«ويلسون» Wilson. يستجوب المؤلف بدل أن يؤكد، يهدم بدل

أن يبنى، بل إنه في بعض الأحيان يُهْم ذات: أى شئ أكثر سخرية من الاختصار الشديد، و [مثاله] صمت «بيكيت» في آخر أيامه (بيكيت الذي لم تستطع قصصه الأخيرة أن تبلغ خمسين صفحة).

وأي شئ أكثر سخرية من أن يمتنع «الخيال الميت» تصوّر آخر شريط مرّ في الذاكرة؟ إنه صمت يلحق «بيكيت» بـ «بلانشو» Blanchot في روايته «الرجل الأخير» و «كتابة النكبة».

إن «اللامر» الروائي هو التجسيد الواضح للتخييل بدلاً من «جويس» أو «كافكا». أما في الطرف الآخر، فهناك الضحك الجذل، وللتروك تماماً عند ماكتن جاكوب، Max Jacob الروائي، والمحاكي الساخر المعاصر<sup>(٤٤)</sup>؛ يقول فيها: «وتتطلق أغنية الأطفال بضجيج كضجيج الصنوج، وتحل نافذة النار ذات الاتصهار الذاتي محل أعواد الثقاب لإشعال للصبايح مقتطعات من خطاب محاكياتي ساخر Parodie».

ينبغي أن نشير إلى ملمح أخير للخطاب الساخر: إن مضمون هذا الخطاب يعدو مناسباً للأفكار والشخصيات والأسلوب التي يهتمها شكل هذا الخطاب، أو أدائه ويخلف هذا التوتر أحياناً شعوراً بعدم التحديد: ماذا يريد المؤلف أن يقول؟ على القارئ أن يقر ذلك وحده: «إن العبارة الساخرة ككل أداء كلامي / ٢٩/ مفارق ومتناقض، هي عبارة عراقية».

نعرف أنها (العبارة الساخرة) تعنى شيئاً ما، ولكنها لا تسمح لنا بمعرفة ماهية الشئ. إنها، إذن تُثيق تقرير لك الشئ»<sup>(٤٥)</sup>.

السخرة متاوردة تفسد المعيار وتخلص من أية عقوبة: لذلك استخدمها الكتاب الذين عاشوا في ظل نظام تسلطي من «روسيا» إلى «أمريكا اللاتينية»، هناك وراء سيرة حياة الإنسان سيرة حياة العمل. وصوت المؤلف هو في نهاية الأمر - أو في بدايته - صوت الكاتب في أثناء العمل. إنه يعرب عن ذاته فيه، أو أنه يترك، بصورة ملاحظات تحضيرية، أو مفكرات «ومسودات» أو محاولات طباعية، ما يمكن أن يوضح صوته. ويكفي ألا يحرق الوثائق، وألا يوصى بإتلافها، شرط أن تُحترم مصيته، فنحن نعرف أن «ماكس برود» Max Brod لم ينفذ وصية «كافكا» بأن يسمح لنا باستخدام الوثائق. ويمكن أن يتوافق الحرص الشديد Rétichisms على المضطربات الخاصة توافقاً تاماً مع أمنية مكتومة. فليكن هذا محمياً أيضاً ويؤدى وظيفته، وأن يكون لهذه المضطربات الأولوية الحق بحياة فنية قصيرة جنباً إلى جنب مع الأعمال العظيمة: وأن تساعد على الفهم. يصرّح «بروست» أنه يرتش عندما تراوده فكرة أن أول قائم سيسطيع لاحقاً الانتكاب على مسوداته يستخلص منها نتائج قد تكون خاطئة: لذلك طلب من «سيليست ألباريه» Céleste Al-bare إن يتلف قسماً منها، واحتفظ بكل ما عدا ذلك، بما فيها مسودة رواية «جان سانتوي» Jean Santeuil التي عدل عنها، ومسودة وظائف اللغة الفرنسية التي تعود إلى أيام دراسته في ثانوية «كوندورسيه» Condorcet.

إن النفي هنا يساوي الإثبات: فالخوف دليل التمني: أيهما أفضل، نسيان المسودات أم الرجوع إليها؟ لهذا يحتاط بعض الكتاب ومنهم «أراغون»<sup>(٤٦)</sup> أن يتركوا مخطوطاتهم بين أيدي مؤسسات شعبية.

لقد حكى الروائيون المعاصرون أكثر من سابقهم، قصة خلق أعمالهم. فعلموا ذلك في مفكراتهم اليومية (ك «أندريه جيد» و«جوليان غرين» J. GREEN)، في سيرهم الذاتية، وفي مفكراتهم (مغري جيمس و «موتشرلان» Montherland، و«بييرجان جوف» Pierre - Jean Jouve).

هناك حالة استثنائية ينبغي الحفاظ عليها: إنها حالة «سيمنون» Simenon في «مذكرات ميغريه»<sup>(٤٧)</sup>، حيث يكتب البطل المتخيل مذكراته ويرسم فيها صورة مبدعة في فصل أول: «إنني لست غاضباً من الفرصة الفاتحة لأشرح أخيراً / ٣٠ / علاقاتي بالمدمع (سيمنون)، الذي ظهر «بين عامي ١٩٢٧ - ١٩٢٨». ونجد فيه «سيمنون» باسم «جورج سيم» (الذي وضعه بالفعل على أغلفة بعض رواياته)، وهو (سيم) يبحث عن آلية العمل في سلك الشرطة<sup>(٤٨)</sup>. حينئذ نجد وصفاً لطريقة البحث التتائية للروائي: الذي يأتي كل يوم إلى أماكن عمل الشرطة، دون أن يدون ملاحظات. لكنه كان حساساً جداً للجو السائد، فضلاً عن أنه علامة (فقد كان قرا كل شيء). ثم يظهر الأبطال: «اولئك الذين خلقوا مثلي، والذين يتهون، ذات يوم، إلى أن يفتكوا دون أن يكونوا متعابين ذلك. فلا «المحترفين» ولا «الجرائم العاطفية» تهم للؤلؤ. ومع ذلك فـ «ميغريه» لا يجد ذاته في الروايات التي يرسلها إليه «سيم»: «أصبحت أكثر سمنة، وأثقل مما أنا في العادة، مع تتألق مدهش، إن صحت العبارة».

أما القصة فمتجاهلة، وكان يحصل لي أن استخدم في السرد طرائق غير متوقعة على أقل تقدير<sup>(٤٩)</sup>. وتُقدّم الروايات من جهة أخرى، على أنها «منشورات بسعر رخيص». ولكن الروائي يُصرّح أنه يريد تصوير سلك الشرطة الذي هزّاه الأديب الفرنسي حتى ذلك الوقت: ونفكر هنا بـ «لويزلان» LEBLANC و «لوروك» LEROUX. وكما هو في الحقيقة وليس بعد في «سلسلة شعبية»، إنما في عمل «نصف أدبي» SEMI - LITTÉRATURE. لذا فهو بحاجة إلى أن يراقب «ميغريه»: «من الصعب على أن أبني شخصية إن لم أعرف كيف تتصرف في لحظات النهار كلها». وعلى الجملة فإن ما يذكّه «سيمنون»، وهو يُنطق «ميغريه»، هو أن «ميغريه» الدرجة الثانية - ميغريه روايات «سيمنون» في «مذكرات ميغريه» - مختلف عن «ميغريه» الدرجة الأولى، أي عن هذا الذي يكتب مذكراته (التخيلية).

وعلى افتراض أن «ميغريه» قد وجد، فالرواية لن تصير واقعية، وستكون أقل واقعية فيما لو أن «ميغريه» الذي يدعى أنه واقعي، شخص متخيل. و«سيمنون» هنا ينافس «برانديللو» ويفرض ذاته بصفته مبدعاً بعناية ودراية: «لا تبدو الحقيقة حقيقة أبداً! [...] احكوا أية قصة لأي كان، فإن لم تنظموها، سيجدها مستحيلة ومصطنعة. نظموها، تصبح أكثر حقيقية مما هي في

الطبيعية»<sup>(٥٠)</sup>. لهذا «يبسط» سيمنون قصصه، فيخفض عدد حملات التفتيش من خمسين إلى «ثلاث أو أربع، والعديد من آثار الجريمة /٣٦/ إلى «أثرين أو ثلاثة» ويختزل «ميفريه» إلى بضعة ملامح (مشبح وظهر وغلين وطريقة في المشي وفي الخدمة)، لكن المفوض، كما يصرح المؤلف، سيعيش رويداً رويداً «حياة أكثر لطفاً وأكثر تعقيداً». في اللحظة التي ينتهي فيها المؤلف إلى مشابهة بطله: [يقول ميفريه] «يبدو أن هذا في النهاية بدأ يعتبر نفسه إناء»<sup>(٥١)</sup>. إن ما حاول «سيمنون» إبداعه ليس فقط رواية الفنان (فرع من نوع أدبي راح يتطور بدءاً من القرن التاسع عشر)، بل رواية الشخصية، كما لو أن «بلزك» كان قد جعل «غورير» يقول رايه بمؤلف «الأب غورير» وجعله يقص «حياته الحقيقية»، والمتخيلة مع ذلك. إنه لمشروع مدمش إلى درجة أن «سيمنون» كتب أيضاً رواية هي قصة حياته، عنوانها «بيد ميفريه»<sup>(٥٢)</sup> PEDIGRÉE (١٩٤٨)، وأولى مذكراته.

وأكثر الكتب من اعترافاتهم للصحفيين ، الذين نشرها بنورهم مجموعات من المقابلات<sup>(٥٣)</sup> (ولم يدرك أحد المنزل التي احتلها برنامج «ساعة مع...» لفريدريك لوفيفر» (F. LEFEVRE) تتناول هذه المقابلات إبداع العمل بقدر ما تتناول حياة الكاتب. وقد اختار «روجيه مارتان دو غارد» أن يكتب بنفسه سيرة ذاتية مختصرة وضعها في مستهل «مؤلفاته الكاملة» (مكتبة «ليبيلاد»).

ولفت هذه المذكرات من الأهمية حدّاً يعادل أهمية الروايات الطويلة جداً: تتكون رواية «آل تيبوليت» من سبعة أجزاء، نشرت في البداية عشرة أجزاء، ثم سبعة مجلدات (غاليمار، سلسلة «بلانش» ١٩٢٢ - ١٩٤٠).

ويحدثنا المؤلف أن روايته «جان باروا» (١٩١٣) تسعى إلى المصالحة بين الفن الروائي والفن الدرامي، «وأن تعطى القارئ عين مشاهدة». تلقى أهمية هذه الاعترافات من أنها توضح نقاشاً ما كان يمكن الشك فيه من نونها، واستمر عدة أشهر، ومن أنها تؤكد أيضاً، بفضل خفايا الإبداع، توترات البنية النهائية.

والواقع أن «مارتان دوغارد» يتخيل «مشهداً يكون كلاً» ويكتب عنه «نسختين مختلفتين» الأولى بالزمن الحاضر، بمشاهد حوارية، والثاني بالصورة المعتادة للرواية التقليدية<sup>(٥٤)</sup>. وهو يعتمد النسخة الأولى مع أنه يعرف نقاط ضعفها: فهي أطول من الثانية ثلاث أو أربع مرات، بسبب التفاصيل، والحيل الفنية والإخراج، أما الثانية، الأكثر جفافاً، فنقول ما هو جومري. علاوة على أن صحيفة الحاضر المرفوع /٣٧/ تفقر الوسائل (لذ حرمانها من الفروق الدقيقة بين الأزمنة الفعلية كلها، ومن دقتها): حوار المسرح يُكتب دائماً بالزمن الحاضر. ولهذا السبب فـ «مارتان دوغارد» الذي استخلص عبرة من إخفاق: مع أنه مُجدّد، ومرهص ببعض الأبحاث التقنية «في الرواية الجديدة» أو في الرواية الحوارية لهنري غرين» Henry Green ولا «إيفي كونتون - بيرنيت» IVY Compton ` Burnett، لم يعط لروايته «آل تيبوليت» الشكل الذي أعطاه لـ «جان باروا».

لقد عبر الروائي عن أفكاره<sup>(٥٥)</sup> فيما يخص رواية «آل تيبوليت» أيضاً. أولاً هناك موضوع: قصة كائنيتين أخوين مختلفين كل الاختلافه ولكن بينهما نقاط تشابه عميقة. فإن كانت الشخصيات ممزجة بين النظام والتمرد، فهذا أسوة بالمؤلف: «نزعان متناقضتان لطبيعتي». لقد ساعد على الولاية الحقيقية لرواية «آل تيبوليت» الشتاء الذي أمضاه [المؤلف] في تسجيل ملاحظات و «اجترارها» والشهر الحاسم، هو شهر أيار عام ١٩٢٠. يقارن «مارتان دوغارد» نفسه بأولئك الذين يجمعون تماثيل عسكر من رصاص يوجهون جيوشهم (مثل «لارباود» LARBAUD).

أما جيش «دوغارد» فهو من بطاقات، تمتد على اثنتي عشرة أو ثلاث عشرة طاوله تمثل فترات زمنية بعهدها: فلم يكتب سطر واحد من العمل إلا كانت البطاقات كلها هنا، تحت ناظري، الشخصيات «بسمعاتهم الخاصة والملاحق الغالبية على شخصيتهم»، ثم للشاهد الأساسية، ويتفرع عنها ما يقرب من «التي عشر ملفاً مرتباً ترتيباً جيداً» تذكر بملفات «دوغون مكاره».

وكانت رواية «جان باروا» قد نُفِثت من قَبْلِ بصورة ملف، بينما ستغطي القصة الملف في رواية «آل تيبوليت». وفي رواية «مومور» MUMORI سيخفق لئلف الكاتب الذي لا يسيطر على بطاقاته التي هي بطبيعتها لا نهائية.

ولكن الكاتب، وفي إثر إقامته في المستشفى الخاص سنة ١٩٣٦ يُغير خطه وخاتمته (مثل «جيل رومان»)، فكان بذلك الأجزاء الثلاثة لرواية «صيف» ١٩١٤ (١٩٣٦) و «الخاتمة» (١٩٤٠)، بعد استراحة ستين سببها إهمال الخطة الأولى، وإلغاء مُجَلَّد بعنوان «صناعة الأجهزة» L'Appareillage.

ترك «جيل رومان» وهو يقترب من «مارتان دوغارد» بمشروعه الموسوعي، وبالمرحلة التي يعالجها، ملفات، وإن كانت أقل أهمية من ملفات «زولا» إلا أنها من الأهمية إلى درجة أننا بدءاً من أعمال «أني أنغرومي» A. ANGREMY و «موريس ريوونو» M. RIEUNEAU يمكن أن نستخلص منها قواعد عمل FONCTIONNEMENT صالحة ٣٣/ للأخريين، ولغاهيم سندعوماً نوعياً: بطاقات وملفات عن الشخصيات، وعن الفترات الزمنية، والموضوعات والمخططات والمخضات. وهكذا ترك «جيل رومان» «صحيفة منكرات تسبق أول المخططات»<sup>(٥٦)</sup>، وترسم في أول دفتر منها الأبعاد الجغرافية والتاريخية للعمل للمستقبلي و «الطموحات المتنوعة للأفراد والجماعات»، وقائمة بالشخصيات أيضاً. وتولد المرحلة الثانية «ملفات عامة» (١٢٨) ورقة مزدوجة، مقسمة إلى أحد عشر حيزاً كبيراً<sup>(٥٧)</sup>. منها حيز «لموضوعات كبيرة موجهة» وآخر لطائفة الحدث وحركيته، وآخر «للتقنية» وآخر «للإسمائية» Onomastique. وآخر «للشخصيات الرئيسية» وآخر «للشخصيات الثانوية» وآخر «للعلاقات بين الشخصيات»، وآخر «للشخصيات الجماعية» وآخر «لمخطط الجزء الأول». ويتوقع «رومان» مسبقاً «أيامه المتزامنة» و «الشرائح» و «القطع الكلية»: كنت تنبأ في الاتجاه الطولاني بعدة قطع كلية، موضوعة على مسافات

متساوية تقريباً، تلتقط الموقف، وتجمع النيكرات والأماكن والشخصيات وتستجيب بذلك استجابة تامة لأمنيات الإجماعية UNANIMISME<sup>(٥٨)</sup>.

إذاً، ينبغي على هذه الفئة من الروائيين أن يحدّدوا قبل الكتابة مخططاتهم العامة، وشخصياتهم الرئيسية، وموضوعاتهم المركزية (باريس، المغامرة الإجماعية) زمن القصة (٢٥ عاماً بدءاً من عام ١٩٠٨)، كما أن عليهم أن يُسجّلوا الطرائق التقنية التي يستخدمونها «أسلوب سردي، حوار داخلي، تقارير وثائق مباشرة، الخ...»<sup>(٥٩)</sup> بل عليهم أن يُسجّلوا الرؤية المزبوجة: «التزامية والعالة بكل شيء Omnisciente، أو الاكتشاف التراتبي لصون الفائدة».

يضاف إلى هذه الملفات مخططات لكل مجلد على حدة، ومخططات متطابقة تُعدل في أثناء الكتابة. إنه يواجه، في الواقع، تسعة مجلدات حوالى عام ١٩٢٩، وسبعة وعشرين بعد ثمانية سنوات ويقف عندها.

إذاً، فالقضية قضية نمو عضوي يعدل البنية المنطقية للانطلاق. تحمل النسخة الأولى من الجزء الأول الملاحظة الآتية: «بالتدريج: ذكر مشاهد تكوينها مجموعات صغيرة، أو أفراد، لكن مع القليل من التفاصيل، ودون تسعيتها، دون أن ينتج ذلك أي أثر انطباعي. هناك دوماً استمرارية وصف عضوي»<sup>(٦٠)</sup> ٣٤/ إنه من الأهمية بمكان أن نعرف أن «رومان» وضع في البداية، من الاستمرارية البنيوية (في خلق الكتابة) إلى التجزئة الانتهازي. وهذا، وعلى عكس مخطط «بروست»، فن «تقطيع»، (ومع ذلك فـ «بروست» نفسه قطع مشهد رواية «فرانسوا لوشامبي» إلى قسمين موزعين بين «من جهة بيت سوان» و «الزمن المستعاد»، أو مشهد «غابات بولونيا» Bois de Boulogne الموزع بين نهاية «من جهة بيت سوان» و «في ظل ربيع الفتيات».

أما العنوان العام، فقد وجد في وقت متأخر قليلاً: يكتب «رومان» عام ١٩٢٨<sup>(٦١)</sup>: «فيما عدا ما هو استثنائي، لم أكن أُنشغل بالعنوان إلا في النهاية». ولم يكن وحده الذي يفعل ذلك (هناك بروست أيضاً) فالأجزاء تتقدم وفق إيقاع ثنائي. لكن الكاتب ينفذ سنة ١٩٣٢ (شأنه شأن «مارتان نوغارد») مخططاً جديداً، «لوحة واسعة توزع الشخصيات والموضوعات. يبرز رسائل متداخلة فيما بينها»<sup>(٦٢)</sup>.

ولم يعد التكاليف مركزاً على الفرد، إذ تتواشج الشخصيات، والموضوعات، واللوحات الواسعة: «رواية مدينة» ROMAN - VILLE، «رواية - منزل» ROMAN - MAISON «رواية - روما» كما يلج مهندس معماري ببناء أثري، أو، على الأحسن، بمدينة جديدة. هذا ما يُسجّله «رومان» بغية إلقاء محاضرة عن روايته<sup>(٦٣)</sup>. ويتواشج أيضاً «مكان الحدث»: [...] باريس - فرنسا - أوروبا - حضارة معاصرة مع «الفترة الزمنية» ربع قرن.

وان لم يكن المؤلف قد كتب «قصصاً مميزة» مستقلة، بل رواية واحدة في ٢٧ جزءاً (لم يكن يعرف العدد النقيض في البداية)، ويلزم ذلك لتكليف «سيمفونية»، وليس من أجل كتابة «أنغام معزولة».

إن أهمية الدراسة التأويلية عظيمة عندما يكون للعمل، كما في هذا الموضوع «نمو عضوي». وهكذا ينتظر جيل رومان، حتى عام ١٩٢٧، وقد وصل إلى الجزء الثالث عشر، ليحدّد نهائياً عدد مجلدات روايته<sup>(١٤)</sup>. وسيكون لديه «انفجاعة» بـ ١٤ مجلداً، حتى مجلد «فيردان» و «١١ جزءاً» لـ «مبوط الوجه، عمودياً» تنتظم هذه المجلدات الأحد عشر اثنين اثنين، والأخير منها مقيسٌ على الحدث الأول (السادس من تشرين الأول) المرتقب منذ البداية.

إنّ، لا شيء استثنائي في السيرورة (البروستية). فكل شيء يتمّ كما لو أن مؤلف سيمفونية أدبية عظيمة (كي لا نقول «سافا» أو مجموعة قطع راقصة)، لم يكن يعرف في البدء اتساعها/ ٣٥ ولا تقسيماتها، ولا عدد المجلدات التي تتزايد مع الزمن (أو التي تتناقض كما هي حال «مارتان دوغارد» المنقص مع الزمن بعد أزمة عام ١٩٣١).

وطرّف «فاغنر» نفسه سيمفونية «سيغفريد الشاب» L. Anneau du Niblung. بطريقة لم يتقرّعها هو نفسه، فجعلها في ثلاثية ومقدمة أو رباعية اسمها خاتم نيبلونج L. Anneau du Ni- blung.

وتشهد المخططات التي نُشرَت «مارسيل بروست»<sup>(١٥)</sup> على ولادة صوته رسمياً، وتقدمه، وهو من بين أكثر الأصوات أهمية في الأدب. ويمكننا انطلاقاً من المفكّرة التي يقال إنها مكتوبة عام ١٩٠٨<sup>(١٦)</sup> إلى النص الكامل لـ «في البحث عن الزمن المفقود»، أن نرى «بروست» يَمُضِي من مخطّط، أو من سلسلة ملاحظات، من نصف صفحة إلى ثلاثة آلاف ورقة مزبوجة «نهائية»، محتاجاً أشباح كتب كـ «ضد سانت بوف» المكوّن من (٤٥٠) صفحة، خلال سنتي ١٩٠٨-١٩٠٩، وكتّاب «مُسحّات القلب» أو «زمن مفقود» من (١٥٠٠ صفحة) (١٩١٤).

وتبيّن قوائم المحتويات أو الفهارس المتسلسلة كيف تغيّر المخطّط الثلاثية الجبلية الجميلة «سوان» للتعارضة مع «غيرمانت» حتى توأيف «الزمن المستعاد» المقلوبة سنة (١٩١٤) بإدخال مشهد «البيرتين»، وتتألف رواية «الزمن المستعاد» ذاتها منذ رسم حرب عامي (١٩١٤-١٩١٨)، كما يراها البارون شارلوس. إنّ الحياة تولّد رؤية، وكتابة جديدة. وهكذا لـ «مارسيل بروست» الممرّق منذ نعومة أظفاره بين كتابة البحث والرواية (وهذا هو مشروع كتاب «ضد سانت بوف»، قصة، وبحث). يَجِدُ من مسوّدة إلى مصوّدة حلاً لهذا الصراع - كالصراع الذي يعارض بين الشعر والنثر - ويسمح النقد التوايدي بقراءة جملة تجمع أيضاً بين العثرات والدلائل، كتعديلات الأسلوب (التي تلحظها بنظرة متعمقة في رواية (نوتردام دوباريس)). ومادام ذلك كذلك فهل تسمح مقارنة إبداعات متفرقة، كتّاب مختلفين، إن لم يكن باكتشاف قوانين الإبداع كلها، فهل ستسمح على الأقل بتصنيف اللطرائق المتباينة، وإعطاء تصنيفية ما عنها.

إن عبادة المخطوط الأصلي تخطط بعبادة الصوت الذي يقتل نفسه فيها.



## الفصل الثاني

### الشخصيات «الشخصية بلا شخص»

إن تاريخ الرواية المعاصرة هو تاريخ اختفاء الشخصية الكلاسيكية، ليس شخصية القرن السابع عشر وإنما شخصية القرن التاسع عشر: بطل «بلزاك» و«ديكنز» و«زولا» و«فوتران» Vautrin والسيد «دومبى» Dombay و«أوجين روغان» Eugene Rougon. لم يكن للإيطاليين ولا للإنجليز ولا للنمساويين ولا للأمريكيين «بلزاكهم» كي يعارضوه. ولكن النتيجة هي نفسها.

لقد وصلنا في لحظة من لحظات تاريخ الجنس الأدبي في فرنسا وفي إنكلترا إلى توازن معجز ترسم فيه الرواية شخصيات بارزة توحي ملامحها الجسدية وعمقها النفسي وتطورها بوسائط متخيلة، بوهم الواقع وتسيطر على ذاكرتنا باعتبار أنها أفلتت من العقدة التي كانت محجوزة فيها. وكان المسرح قد شهد في وقت متوازن هذا التطور<sup>(١)</sup>: وشهد فن الرسم غياب فن الصورة على الرغم من وجود عدد من الجاكيينات لبيكاسو Jacqueline De Picasso غياباً جاء في زمن صارت فيه كل محاولة لصنع تمثال نصفي وسمى في ساحة علنة، تنتهي بكارثة جمالية، أما الأوبرا فقد تسمرت (على الرغم من أعمال Berg بيرج و Britten بريتان) عند ذكريات القرن التاسع عشر.

هل ينبغي التفكير أن الحلقة قد اكتملت، وأنها رجعتنا إلى أشباح متراسة للأصول الرومانية؟ هل فعل أي قوة، ليست ادري؟ إن تطور العلوم الإنسانية، بعيداً عن الفلسفة، يرافق الفرد إلى غيابه. يهتم علم الاجتماع بالطبقات والمجموعات الاجتماعية، وتهتم اللسانيات بالبنى الفعلية الكبرى التي تتجاوز فاعل الكلام بعد أن تجاوزته ٣٨/ ويطلق علم التحليل النفسي، سواء أكان ينتمي إلى فرويد أم إلى يونج (Jong الذي يوفق بين النموذج المثالي والأدعى الجمعي) لا يعياً هو، بغض النظر عن التحولات الفردية، مبنياً حسب الأسطورة الأوديبية نفسها، ويفتق الألفية الثقافية والحزنية نفسها، إن الانتروبولوجيا التي كان لبعض أعلامها مثل «ليفي ستراوس» تأثير كبير في

النقد الأدبي تصف المجتمع الهندي أو الإفريقي بمساعدة ترسيمات مجردة: «البُنى الأولية للقرابة»، «طرق تنظيم الطاولة».

ويشيع عبر الزمن من «ماركس» إلى «فرويد»، ومن «بنفيلدست» أو «ياكبسون» إلى «ليفى ستراوس»، فكر يبدو أنه لم يعد يترك مجالاً للفرد المسحوق بالتاريخ، وبالحريرين العمليتين وباليكتاتوريات. زد على ذلك تطور بعض الأجناس سواء أكانت تنتمي إلى الأدب أم لا، والتي تستغل وتلبى تلك الحجاجات التي كانت الرواية ترضيها فيما مضى. إن الخطوة الكبيرة التي لقيتها الكتب التاريخية عند الأغلبية العظمى من الناس كانت مباشرة وليست تعميمًا، تعد بلا شك رواية (مونتايو Montaigne، قرية أو كسيتانية) لـ «لوروا لادوري» Le Roy Ladurie بداية تاريخ فى هذا المجال وسيطوفا قريباً نجاح أعمال «جورج دوبي» G. Duby؛ لنلاحظ أن هذا «التاريخ الجديد» ليس هو تاريخ «عظماء الرجال» وأنه، ومنذ أساتذته الكبار مارك بلوش Marc Bloch و «لويسيان فيفر» Lucien Febvre، قد قتل الشخصية. هذه الخطوة تستجيب للنزوع إلى الواقعية.

وعلى عكس هؤلاء المؤرخين أظهر تطور السيرة أن الليل إلى المصير الفردى لم يختف: ولكنه لم يعد يعبر عنه عبر الروايات التي أعملته. حينئذ، من ذا الذي لا نكتب حياته؟ الكتاب أم زواجهم أم أولادهم أم ضمهم وتشهد الذكريات والسيرة الذاتية (والنقد الأدبي الذي يرافقهما) بالنقل نفسه: تبدو «الأناء عارية» ولم تعد تجهدها نفسها بالتخفى فى قصة متخيلة، فلان، الذي كان روائياً عظيماً، ولم يعد فى سبيله للتقدم، لا يقدم إلا ملاحظات شخصية، مفكرات وقصص سفر: مثل «جوليان غراك» من روايته «التلخيص أو «الحروف للزخرفة» إلى روايته «شكل مدينة» و «حول الهضاب الصت».

كانت السيرة الذاتية فيما مضى ترتلق الرواية (ونشهد عند جوليان غران Julien Green بهذا الخصوص بعثاً، فالسيرة الذاتية لم تخفق الرواية أبداً)، وهى اليوم مثل مطها. بالإضافة إلى ذلك، فعندما شعر «مالرو» فى العشرينات أو الثلاثينات ٢٩/ أن الريبورتاج يهدد الرواية فقد كان بعض الأنباء مثل كيسل Kessel أو سيمنون Simenon ريبورتاجيين كباراً وروائيين كباراً فى الوقت نفسه (انظر سلسلة الريبورتاجات التي أجراها كيسل بعنوان «شاهد بين البشر» ١٩٥٦ والروايات للسلسلة لجلة باريس. المساء أو فرانس. المساء، ستافيسكي، الرجل الذي عرفته، أيدى المعجزات «سيمنون» الذي جمع F. Lacassin أهم ريبورتاجاته: فى البحث عن الإنسان عارية، فى اكتشاف فرنسا) (٧).

عندما كان يقول [مالرو] إن رواية «الظرف البشرى» ليست إلا ريبوتاجاً (وهذا ما تنقضه سيرته. وكان يشعر أنها مهينة بالفن)، فإنه [مالرو] كان يريد أن يأخذ من الصحافة وسائلها لينتزع منها قراها. اختفى فى أيامنا الريبورتاج الرائع من الصحف ومن المجلات الأسبوعية، قتله التفاهن حيث نجده. إنه - التفاهن - يروى الظما فى مكان آخر، كان قراء بيير لوتي Pierre Loti يجربونه أيضاً فى رواية «الغاضبين» ويجده قراء بارى Barres فى رواية «بستان على العاصى».

الصحيفة أقوى من الكتاب، والتلفاز أقوى من الصحافة. ولا تهدد السينما الرواية كما كان بعضهم يظن لأنها - السينما - فن. ويقتطعها التلفاز لأنه ليس فناً بولان الصورة في البيت أكثر قوة منها في النص (لأنه ينبغي على الأقل الانتقال والدفع، كما هو الحال عند الطبيب النفسي، لكي نذهب إلى السينما). لهذا يستولى التلفاز على الروايات للمسلسلة «المسلسلات».

ما الذي يبقى حينئذ من التذوق للتخيل، للشخصيات المختزلة الوهمية المسماة أيضاً بشكل آخر من أشكال التعبير قديم قدم نقوش قبور سقارة Sakkarah ولكنه عاد إلى الاستعمال من جديد منذ القرن التاسع عشر؛ قرن Topffer وكريستوف Christophe: القصة المصورة.

كم عدد الذين سيقروؤن نص رواية «رحلة في قلب الليل» لسيلين والتي زينها تاردى Tardy بالرسم (طبعة غاليمار، ١٩٨٨) من عشرات الآلاف الأشخاص الذين يملكونها؟ مع ذلك فإن لهذه الأسباب ولهذه العلامات ولهذه البيئة ولهذا التعاصر أهمية بسيطة في التطور الداخلي للجنس نفسه.

إن السنوات الأولى من القرن، وبعيداً عن التجاور الذي يصفه تاريخ الأدب، يسيطر عليها بالتتابع عملاقان، «هنري جيمس» و«مارسيل بروست». وهما بالنسبة إلى الرواية التحليلية النفسية مثل القنبلة الذرية بالنسبة إلى القوس النشأ.

وهما يقدمان خصوصاً نوعاً من الشخصيات تسيطر عليها حياتها الداخلية. وتجوب القرن جدلية مفادها أن الفرضية تؤكد أنه لا قيمة إلا للحياة / ٤٠ / الداخلية، والفرضية المضادة تؤكد أنه لا وجود للحياة الداخلية. وإن التوافق بينهما قد أصبح من الماضي: إن هذا التوتر يقود في الحقيقة إلى موت البطل في أدب الطليعة المعاصر.

### «اجتياح الباطن»

إن الاستقبال الذي حُصّن لـ «مارسيل بروست» دال في هذا المجال: وإن ما امتحنه الجميع في أعماله هو الكشف التحليلي النفسي (عنوان أحد أول الكتب التي تناولت بروست ومؤلفه «أرنو دان ديو» Arnaud Dandieu. وإن المجلة الفرنسية الجديدة وفريقها كله وعلى رأسه «جاك ريفيير» Jacques Riviere<sup>(٢)</sup> و«أندريه جيد» والقريبون منه مثل «شارل ديوبوس» Charles Du Bos كل هؤلاء يشيرون إليه بسعادة. الشخصيات التي تخضع لتوجهات مختلفة، والمتنكة إلى صور متنوعة وتتطور عبر الزمن، والتي أصبحت غير معروفة بسبب التغيير والشيخوخة، هذه الشخصيات لم تعد، تبدو إلا كعينات من الحالات التحنفسية المكسبة التي ينبغي أن نحدد مجموعها.

على أي حال، إن مجموعة الشخصيات البروستية (أكثر من خمس مئة) غائصة في حوارات الراوي الداخلية الطويلة، ذلك الراوي الذي يتذكر قصتها وظهرها وشهواتها. ويتذكر كذلك قصته وظهره وشهواته. باطن يحاكم مجموعة من البواطن، شأنه شأن شعب يخاف من

السلاحف بلا ذيل (لقد اختلفت الصورة الكاملة والمظهر الجسدى الذى كان يجمى شخصيات بذاك): وحتى ذلك التصرف للفرق فى البساطة الذى تُسميه «رؤية شخص تعرفه» هو فى جزء منه ثقافى. إننا نملأ المظهر الجسدى للمخلوق الذى نراه بكل المفاهيم التى نملكها عنه، وفى الجهة الكلية التى تنتمى لها، وإن لهذه المفاهيم بالتركيز أهمية كبيرة<sup>(٤)</sup> فالقلب والعقل هما الوسيطان الرئيسيتان للرواى، حتى إن الحدود بين الشخصيات يمكن أن تتحطم: ربما ليس هناك إلا نكاه واحد «نكاه» يشترك فيه كل الناس، نكاه يستطيع كل إنسان من أعماق جسده الخاص أن يعمل فيه نظره<sup>(٥)</sup> «إن الفرد، الذى كان «بويس» Boëce يصفه ٤١/ «بلك كل لا يتجزأ فى ذاته، متجزئ فى غيره» مرسوم وكلته «متجزئ فى ذاته غير متجزئ فى غيره». "divisum in se, indivisum ab" مرسوم كـ "divisum in se, divisum ab omnialio". Omnialio".

إن هناك «أنا» عظيمة غير معروفة، هي «أنا» القاص، التى تتجزأ إلى عدد كبير من «الأناوات» المتتالية: وهكذا فإننا لا نستطيع الوصول إلى معرفة مخلوق إن كانت تلك المعرفة ممكنة، لأنه فى الوقت الذى تبدأ الرؤية التى نملكها عنه فى التحسن فإنه هو نفسه، وعلى أنه ليس هنأاً جامداً، يغير من جهته، نَظَرُنا نقبض عليه فينتقل، ونعتقد أننا بدأنا رؤيته بوضوح أكثر ولكن الصورة القديمة التى نملكها عنه هي التى استطعنا إلقاء الضوء عليها. ولكنها لم تعد تمثل<sup>(٦)</sup>. تعانى شخصية الرواية معوية فى الوجود: «لأن كل وجود محطم عندما تتوقف عن رؤيته»<sup>(٧)</sup>، وتُؤنّب كاشفية مسرحية، مباشرة بعد نهاية العرض، لأنها تتحول حينئذٍ إلى كوميدى بلا مكياج، وإلى نص بلا ممثل، وإلى مسروق تجميل على منديل، «لأننا مستهلك مباشرة بعد نهاية العرض، ويجعلنا، شأنه شأن مخلوق محبوب، أن نشك فى حقيقة الأنا وأن تتأمل سر الموت»<sup>(٨)</sup>.

وإن لم تذب فإنها تستدعى كـ«البيرتين» Albertine شروحا لا نهائية لحقيقة يتعذر بلوغها، وتستدعى أيضاً تفسير نص مستطلق على الدوام: «كنت أشعر أننى لن أعرف شيئاً أبداً عن البيرتين، وأننى لم أستطيع أبداً الفصل بين التفصيلات الواقعية المتكاثرة والمتداخلة وبين الأحداث الكاذبة». وأن ذلك سيكون دائماً كذلك إلا إن وضعها فى السجن (ولكننا نستطيع الهرب) حتى النهاية<sup>(٩)</sup>. لا يعرف الراوى عن نفسه أكثر لأن الروح لا تستطيع أن تحشد كل ثرواتها، «الملاقة فى مجالات غير معروفة»: «لأن ثقليات القلب»<sup>(١٠)</sup> ترتبط باضطرابات الذاكرة.

لا يعرف الراوى، بفعل كلامه فى عصر ما، «الحقيقة الذاتية» التى يفرضها كلامه عليه ولا يفهمها إلا فى وقت متأخر، ولكن «الحقيقة الموضوعية» من النوع الثالث تبقى مجهولة أبداً<sup>(١١)</sup>.

يُؤخر شرح الباطن لحظة السر: ولكنه يصطدم معها بدرجة أقل، ويجمع الشارح قطع أنية المائدة المكسورة. إن الزمن صورة السر والسر صورة الزمن. لا تستخدم الرواية ٤٢/، فن الزمن، والمدة الطويلة، الباطن إلا كى تهدمه وتجعله يتفكك إلى سلسلة من «الأناوات» المختلفة. ليس هناك ما هو أشد تماسكا مما يستحق أن تبحث عنه فى العلاقة بين المخلوقات التى لا توجد

إلا في تفكيرنا من: «الإنسان الذي هو المخلوق الذي لا يستطيع الخروج من نفسه، والذي لا يستطيع معرفة الآخرين إلا عبر نفسه وإن قال عكس ذلك فهو يكتب»<sup>(١٢)</sup>. في هذا العالم حيث يكتب كل الناس، على أنفسهم وعلى الآخرين، ليس الكتب موضوع تحليل ببيكولوجي فقط: إنه يحطم البطل، الذي أصبح بلا حقيقة. وقد كان هناك حقيقة «وجيني غراندي» Eugénie Grandet ولم يعد هناك حقيقة لـ «البيرتين»، ولا حقيقة «راسينيكا» Rastignac ولا حقيقة الراوي.

لقد ضاع الجوهر في باطن بلا عمق. جوهر المخلوقات، لأن جوهر الأشياء، كالزُعرور والأشجار الثلاث وشجرة التفاح المزهرة والأعمال الفنية (موضوعات هي أيضاً ذوات) تؤلف الشعر البيروستي، بعيداً عن نثر العالم.

لا نستطيع القول إن رواية «رجل بلا مزايا» لـ «روبير موزيل» Robert Musil ليس لها باطن. إن الصفحات الألفين التي تتكون منها هذه الرواية التي لم تتم، تظهر السعي الحثيث الذي أبداه المؤلف خلال أربعين عاماً لبناء عالم بطله بما في ذلك طبعاً وأولاً، عالم أفكاره: كم نجده يقول فيها «كان يظن» «كان يشعر أن» «كان يظن أنه يشعر» «لقد فهم كل شيء» مع ذلك فإن أهم فكر موزيل موجود في الفصل التاسع والثلاثين، «إن رواية «رجل بلا مزايا» تتألف من مزايا بلا رجل»<sup>(١٣)</sup>. ومهما كان الجهد الذي يبذله الإنسان ليبنى لنفسه حياة خاصة، وعالمًا داخليًا وجبلة فإنه معاق بالتطور التاريخي والاجتماعي: «في أيامنا [...] لم يعد مركز الثقل في الإنسان ولكن في علاقات الأشياء فيما بينها. ألم نلاحظ أن التجارب المعيشية منفصلة عن الإنسان. إنها تمر على المسرح وفي الكتاب وفي علاقات المخابر والبحوث العلمية وفي الجماعات الدينية أو غيرها، وأنها (التجارب) تطور بعض أشكال التجربة على حساب التجارب الأخرى كما في التجريبية الاجتماعية [...] لقد تكون عالم من المزايا بلا رجل، من التجارب المعيشية بلا شخص ليعيشها، [...] إنه لمن المرجح أن تفكك التصور المركزي للبشرى Anthropocentrique الذي /٤٢/ جعل من الإنسان إبان زمن طويل، مركز العالم، هذا التفكك، في مرحلة القياب منذ قرون عديدة مضت، وصل في النهاية إلى «الأنا نفسها».

ولا يبق ذلك عائقاً في وجه وصف «الرجل بلا مزايا» (ص ١٨٠)، بدءاً من الفصل التالي، في ضرب من البسيكولوجية السلبية (كما أن هناك علم لاهوت سلبيًا: يقول إن الله غير موجود) وهي سيكولوجية تعتمد على استجابات سريعة: [مثال قولنا]: «ماذا سنفعل بكل هذه الروح» [...] أين نهب؟ أين هي، ومن هي؟ ربما سنتشكل حول هذه الكلمة «الروح» لو كنّا نعرف عنها أكثر، حلقة من الصمت الفلق<sup>(١٤)</sup>، ليس للروح في الحقيقة مركز، وليست إلا حفرة عظيمة» (ص ٢٢٢). وتمتلى، هذه الحفرة حينئذٍ بالمغامرات السياسية والغرامية والروحية وبالنظريات (القسم الثالث، المجلد الثاني، الفصل ٥٠، «مشكلة العبقرية»، أو «المختصر التاريخي لبسيكولوجية العواطف» كتبه «أولريش» Ulrich وقرأتها «أغاتا» Agathe يوجد فيه رفض التحليل النفسي، الفصل ٧١)، ولكنها (الحفرة) تعكس علماً متفجراً في «أنا» هو نفسه متفجر. إن التقطع المفرط لبنية رواية «الرجل بلا مزايا» يعرب عن هذا الموت الجديد للبطل التقليدي، فرداً وكلاً، كل شيء يفلت من

السرد، وكل شيء، متفتت، وليس هناك ما يوصل: «إن لدينا نحن المعاصرين الآخرين شعوراً صريحاً بأنه لم يبق لنا ما نفضله» (المجلد الأول، ص ٢٣٦). إن سقوط النفس أو الكائنات CAC- anie (ص ١٠٢٤ من المجلد الثاني) وسقوط الثقافة أدى إلى إسقاط الشخصانية In-dividualisme، إذن، إلى سقوط الشخص.

وعندما يحلم البطل «أوريش» ببناء نظام جديد، فإن الرواية تظل بلا نهاية و إن ما يساعد أيضاً على اجتياح الباطن؛ ذلك العالم الذي يتوارى عندما نتقضمه بانتباه شديد كما كان موزيل يفعل ذلك، هي عبارة المونولوج الداخلي. لم تعد الشخصانية متوترة في عمل بحثاً عن حب أو محاربة الموت؛ إنها تصبح للكان المخصص لأفكارها (مثل بطل آخر قصائد مالارميه بغض النظر عن البنية الشعرية). لم يعد هناك سلوك لامبال، ولا سلوك تافه، ولا سلوك فاحش، ولا سلوك إباحي إلا وهو مسجل، بل إن عليه أن يكون كذلك: تمحى آخر التمييزات بين مستويات الأسلوب (كما سجل أويرباخ Auerbach تطورها في إيماءات Mimesis). وهذا الانحاء هو واحدة من خصائص المونولوج الداخلي. وهكذا يسجل جويس /٤٤/ أفكار م. بلوم M. Bloom ومشاعره، وهو يقرأ الجريدة ويرضى في الوقت نفسه بعض الحاجات الأساسية: «ثم الأمر إن كنت مصاباً بالكتمان فتناول قرصاً من اللين Cascara Sagrada. يمكن للحياة أن تكون كذلك. لا شيء يجعلها مضطربة ولا شيء يثير انفعالاتها؛ ولكنه كان عملاً ماهرًا ومتقناً. نطبع في هذه الأيام أي شيء. إنه زمن المشو».

إن السمة الشكلية للمونولوج الداخلي<sup>(١٥)</sup>، الذي كان إيوارد دوجاردان E. Dujardin قد ابتدعه في روايته «الفار مقطوع» Le fouriers sont coupés المنسية، والتي لا تكاد تقرأ، ولكن «جويس» Joyce و «لارباود» Larbaud أشادا بها، هي تغيير علامات الترقيم المترافق باضطرابات تركيبية Syntaxique. فتارة تقطع علامات الترقيم الجمال القصيرة، وتارة، كما في مونولوج «مولي» M. Bloom (همارة عن بنيلاوب) في نهاية رواية «أوليس» تكون علامات الترقيم غائبة. إن الجملة غير تامة واسمية ووصفية تتكون من فضلات بلا عمدة: «بينلا الزجاج. هكذا كان يدعو ذلك العالم الذي لا أعرف اسمه، وعدمته كانت تشتعل. وعندما تمتد النيران إلى الأرض البور». أو أيضاً عند قراءة الجريدة: «نضيف منذ الآن رواية «الصيد الإيرلندي». إن اللبدي مون كاشيل Lady Mountcashel بعد أن شفيت تماماً من آثار الحمل، ذهبت البارحة إلى الصيد والطرده في «راوتل Rathoutle» مع فريق Ward Union واصطادت ثعلباً غير صالح للاكل [...] وهي تركيب الحصان بتوازن يشبه توازن الرجل، إنها صياغة ماهرة».

لا يقوم المونولوج الداخلي عند جويس على «الجمع بين الأفكار والعواطف» فقط، ولكن على الجمع بين القلق والاستحواذ أيضاً<sup>(١٦)</sup>: وهو خطاب اللاوعي أيضاً. لقد كتب «تشيفوخوف» ذات يوم في إحدى رسائله [هناك مونولوج داخلي] «عندما أفكر بكل ما يدور بخليي» إن هذه التقنية الجديدة ترسم من جديد، بطريقة هي في بعض الأحيان جارية أو مقلدة، «كل ما يدور في الخلد»، قبل أن ترسم الأسلوب الذي يمنع التفكير شكلاً. ولكن، وبما أن هناك أسلوباً على الدوام،

فإننا نبحث من جديد عن مظهر ألا أسلوب، عن التفكير الخالص - كما هي حال السيراليين في العصر نفسه مع الكتابة الآلية - إن، إن لكل شخصية من شخصيات رواية «أوليس» مونولوجها الداخلي، الذي يختلف عن مونولوجات الآخرين: لكل حساسيته واستيهاماته، ولا وعيه، وطريقته في تسجيل الأحداث الخارجية، ونظام من الرموز ولازمه. أما «لارباود» Larbaud فإنه بدوره، وقد أصبح صديقاً لجويس، يكتب قصة ويهدها ٤٥/٤٥ إلى جويس «عاشق»، «عاشق سعيد» (الملحة الفرنسية الجديدة = La Nouvelle Revue Française، الأول من تشرين الثاني عام ١٩٢١): «إلى جيمز جويس صديقي، أول من أبدع للشكل الذي تبنيت في هذا العمل»<sup>(١٧)</sup>.

ولم يستفصّل لارباود Larbaud في محاضراته عن «جويس»، في الحديث عن المونولوج الداخلي (ولكن بلوم Bloom وستيفان Stephen يشكلان بالنسبة إلينا نحن القراء، وسائل نقل نمر بوساطتها عبر الكتاب، إننا، ونحن نعيش بصحبة أفكارهم، وفي بعض الأحيان بصحبة فكر الشخصيات الأخرى، نرى بعينهم ونسمع بأذانهم ماذا يجري وماذا يقال من حولهم، (الأعمال الكاملة، مج ٢، ص ٢٣٥). ويعود إلى ذلك في دراسته عن «دوجاردان» Dujardin ١٩٢٤ (المجال الفرنسي، الأعمال الكاملة ص ٧).

ويجد أصل الكلمة في «Cosmopolis» «لبول بورجيه» Paul Bourget (ولكي نشير إلى أن المونولوج من أصل ستانداري، عند واحدة من شخصياته) أما أصل الشيء فإنه وجده في رواية (الغار مقطوع) (وكان جويس نفسه قد أخبره بوجوها). مع ذلك فإن «لارباود» يرسم تاريخ الجنس، الذي يعيده إلى محاولات «مونتني» Montaigne، عبور الشعر الفئاني في القرن السابع عشر والتاسع عشر، ثم الكتاب (بشكل منكرات أو بشكل رواية بوساطة الرسائل، أو بشكل مناجاة النفس الستاندالية). ويبقى المبدع الحقيقي لهذا الشكل، مع ذلك، «دوجاردان» Dujardin، في رواية «الغار المقطوع» (١٨٨٧) (١٨) ولكن هنا أيضاً، لا يقدم لارباود Larbaud تعريفاً غير التعريف الذي نجده في بعض الآثار المنتجة: «أن تشرح بقوة وبسرعة، أكثر الأفكار خصوصية وعفوية، الأفكار التي يبدو أنها تتشكل دون علم الوعي، والتي يبدو أنها تسبق الخطاب المنظم [...] الوصول بعق في الآن إلى انبجاس الفكر» (ص ٣١٨ - ٣١٩).

يطبق لارباود Larbaud في قصته (عاشق، عاشق سعيد) ما حاله عند جويس، من الصفحة الأولى وحتى الصفحة الأخيرة، دون أن يقطع القصة، على عكس «جويس»، باستخدام تقنيات أخرى: «بلا حركة. لكن لا. ساقب لرويتهم ينأون»<sup>(١٩)</sup>. على مهل، وأرجو ألا يبدا كلب سيرى Cerri بالنباح. زيتو، زيتو Zitto، Zitto. ولكن الجمل تحتفظ ببعض السمات الكلاسيكية والوضوح<sup>(٢٠)</sup>، الذي يدل على اختراع مستورد، مستعار: صحيح أنه لم يعد للشخصية خارجية. ولكنها تتخلص من التخيل الكلاسيكي، إنها ٤٦/٤٦ تطل نفسها دون انبجاس لا راع قل عليه اضطرابات لغوية، هي للأسف: غائبة. ولا يخطئ، «فوكنر» تلك في روايته (الصبغ والعنف «١٩٢٩»، الترجمة الفرنسية، ١٩٢٨): حيث يقول في مقابلة نشرت عام ١٩٥٦: «لقد بدأت منذ زمن برواية القصة بعيني شاب أحمر، ظناً أنها ستكون أكثر فائدة إن رواها من هو مؤهل للتثبت مما

يحدث، ولكنه عاجز عن الفهم. إلا أنني لم أشعر أنني قد أفلحت في رواية قصتي. لقد بدأت من جديد القصة نفسها بعيني شقيق آخر. ولكن ذلك لم يكن ما أريده. حاولت حينئذ أن أجمع تلك العناصر المتنوعة وأن أربط بينها واحتفظت لنفسى بدور القاص<sup>(٢١)</sup>. قصة متشظية لشخصية هي نفسها متشظية، وفي النهاية معاقبة، إنها قصة الأحق بنجي Benji ذى الحظوة عند المؤلف الذى يتحدث عنه، فى مخطوط مقبلة (١٩٣٢)، محدداً دفعة واحدة نوع الخطاب المكتوب، ونوع المونولوج الداخلى الذى سسمعه، فيقول: «إنه بلا فكر ولا فهم، بلا شكل، حيادى، كمبدع بلا عيينين وبلا صوت، يمكن أن يكون قد وجد فى بداية الحياة بفضل قدرته على الألم وحدها، إنه نصف غامض، ومظلم: كتلة شاحبة وضائعة، تمثيل لكل الألم الذى يزعج الأجساد تحت الشمس، إنه فى الزمن ولكنه ليس من الزمن إلا بفعل أنه قادر، فى الليل، على أن يحمل معه حتى فى أشكال النوم البطيئة والزاهية، أن يحمل معه، ذلك المخلوق الجفول والشجاع الذى لم يكن بالنسبة إليه إلا احتكاكاً، وصوتاً يستطيع سماعه على أى قطار من قطارات الخليج، ورائحة تشبه رائحة الأشجار»<sup>(٢٢)</sup>. نلاحظ أن فوكتر وفلووير ودوستوفسكى وكوزنراد وجيمس ويلزك وتورغينيف بين أساتذته ولكنه لا يذكر جويس.

وتأتى الصعوبة لديه فضلاً عن ذلك، من تضارب التواريخ والأزمنة، ومن التفصيل على الصفحة البيضاء، أكثر مما تأتى من اضطراب التركيب، وعلامات الترقيم، على امتداد المونولوج. إن الرواى منقسم فى الحقيقة بين تقنية المونولوج الداخلى<sup>(٢٣)</sup>، وتقنية انقسام العرض نفسه إلى عدد من وجهات النظر، كما تظهر تلك روايته الصادرة عام ١٩٣٠ (مادمت أحضر)، تتألف هذه الرواية فى الواقع من ٥٩ مونولوجاً. وإن عنوانها مستعار، حسب فوكتر ك (أوليس) من ٤٧/ الأديسة، من خطاب اغاممنون الموجه إلى أوليس فى جهنم<sup>(٢٤)</sup>. وتتوزع الشخصية بين خمس عشرة شخصية تجمع حول موت أم، وانفجرت، باستثناء مونولوج ممزن (ص ١٠٠٩ - ١٠١٥)، عبر قدر كبير من الوعى. إن تقنية جيمس مضافة إلى تقنية جويس مضافة أنتجت هذا الوضع المتفجر، حيث يكون من الصعب ألا نرى فيه، كـ بعض النقاد، إلا رواية سريالية، «بـخلاق فلاحية»<sup>(٢٥)</sup>.

إن تفكك الأم إلى هذا العدد من وجهات النظر المختلفة هو كالمراقبة التقنية ليس لنظرية غير المعروف فقط؛ ولكن لتفكك آخر، تفكك الأرض والموت. تحصل هذه الرواية فى هذا الفصل الذى ندرس فيه موت البطل مكاناً أساسياً، لأنها تعبر عن هذا الموضوع بموضوعها كما تعبر عنه بتقنياتها. التى سيكون لها أثر كبير، بوقت طويل قبل «جيمس» المغمور، عند قراء الرواية الفرنسين: كامو Camus، وسارتر (الذى خصص لفوكتر إحدى مقالاته فى المجلة الفرنسية الجديدة NRF : «بخصوص رواية (الضغب والعنف) وعنوان المقالة الزمنية عند فوكتر»، NRF، تموز ١٩٣٥) ولويس - رونى دى فورى Louis-Rene des Forets (الشاذون) وكلودسيمون

Claude simon.



أماً فيرجينيا وولف Virginia Woolf في مقالاتها، في البحث عن الباطن، انطلاقاً من رواية نزهة في المنارة (١٩٣٧ to the lighthouse: الترجمة الفرنسية ١٩٢٩) فأثّرها بنلت الجهد نفسه في «اللاشخصية»<sup>(٢٦)</sup>. لم تعد بطلّة الرواية السيدة رامسى Ramsa إلاّ ضريباً من «الوسيط الذي يعكس الآخرين والأسئلة الكبيرة التي يطرحها الوجود».

وإنّ التقنية المتبعة ليست بالضبط تقنية المونولوج الداخلي: إذ ليس هناك أيّ قُطْع تركيبي، ولا أي إثارة، بل هناك أسلوب غير مباشر ومطلق: «ماكانت قيمة الأشياء ودلائها؟ [...] (أرجوكم، قولوا أي شيء)، تتسائل داخلياً، وهي لا تشعر إلاّ برغبة سماع صوتها. لأن الظلال، والأشياء التي تغلفها، بدأت كما كانت تشعر، تسمعها من جديد. (قل أي شيء) كانت تسأل ذلك، وهي تنظر إليه لتُقدّر مقدار دعمه»<sup>(٢٧)</sup> لقد شعرت فيرجينيا وولف، وهي تبدأ في بناء روايتها، أنّها أفلتت من الجنس التقليدي: «جديد... قيمته فيرجينيا وولف. أيّ ضرب من الجديد؟ المراثية»<sup>(٢٨)</sup> إنّ المراثية بالتحديد «النوح الرثائي مرتدياً ثوب الحزن الطويل» (بوالو Boileau الشعرية). هي النوع الشعري الذي يعرب عن ٤٨/ أصف النفوس. إنّ اليرميات التي ترسم تكوّن الكتاب تحدث أيضاً عن «تحليل المشاعر بعمق أكثر» (٢٠ تموز ١٩٢٥). الشخصيات منطجة في الزمن وفي اللا تواصل وفي الصمت. وإذا علمنا أنّ تقنية «فيرجينا وولف» تختلف عن تقنية «جويس»، فإننا لا نعجب ونحن نقرأ الأحكام القاسية التي تصدرها على رواية «أوايس»، «كتاب فظ وغير مثقّف» «مسهب وحمي»، متكلّف ورائع»<sup>(٢٩)</sup>. إنّ الطبع لديها، كما لاحظت ذلك «مارغريت بورسينار» Mar-guerite yorcenar (التي ترجمت رواية، الأمواج، Stock، ١٩٣٧)، منحلّ في الوجود: «الشخصيات القليلة لم تعد إلاّ نوارس على حافة الزمن. المحيط والذكريات والأحلام، والتكثف القائم والهش للحياة الإنسانية كل ذلك يؤثر فينا كما يؤثر منظر الاصداف على حافة موجّ مهيب وخالد».

تتتابع في رواية «الأمواج» كما عند «فوكتر»، مونولوجات ست شخصيات، مقطوعة بفواصل زمني (أساسي لكي ننصبّ جسوراً ويُقدّم فماش تخلفية Une toile de fond. للذكورات ص ٢٥٢)، وهناك مونولوج سابع لا نلاحظه إلاّ عبر الأخرى. الإحساس بالحياة أو ببدائلها منسوج بخطاب طويل تتناقله الأفواه، نعيده ونكره دون شعور حقيقي بالاختلاف بين الشخصيات (على الرغم من «المسمى Neville» و «المسمى Bernard») تجعل الباطنية من نفسها موسيقاً، وتصبح الأوبرا سيمفونية. تُذكر الأبطال مسيرة الحياة، والأمواج الداخلية التي تستجيب للأمواج الخارجية: «أتسأل الآن: (من أنا؟) تحدثت عن «برنارد» وعن «نيكيل» وعن «جيني» وعن «سوزان» وعن «رودا» وعن «لويس». هل أنا واحد من قريبهم؟ هل أنا منفصل عنهم، وحيد؟ لست أدري. نحن جالسون معاً. ولكن «بيرسيغال» مات و «رودا» ماتت أيضاً، لقد تفرقنا، لقد أصبحنا غائبين. ومع ذلك، يبدو أنه لا يوجد أي شيء يُفَرِّق بيننا. ليس بيننا أي حواجز. كان لدى، وأنا أحبكم، شعور أنكم كنتم أنا نفسى. هذه الاختلافات التي تبدو لنا كثيرة الأهمية، تلك الهوية التي تصنع منها حالات كثيرة. كل ذلك تجاوزناه منذ زمن طويل»<sup>(٣٠)</sup> نصانف على هذه الطرق الخطرة التي تؤدّي

إلى ذوبان الشخصية، وذوبان أنا الكاتب، كاتيين عظيمين إيطاليين: «إيتالو سفيغو» Italo svevo و «لويجي بيراندليو» Luigi pirandello.

إن رواية «ضمير زينو» (La conscience de zeno ١٩٢٣) للاول، هي تحليل ذاتي/٤٩/ لـ «زينو كوزيني» ZENO COSINI وهو شخصية عاجزة عن الإرادة والفعل، فريسة الملل (موضوع أعاد استخدامه «بافيس» Pavese و «مورافيا» Moravia) إنه مخلوق بولميري أعاد جويس النظر فيه. هذا التحليل، الذي يرفض فرويد والتحليل النفسي، هو تفكيك شخصية هي نفسها مفككة (وليس هي كذلك شخصية M. Bloom ) قط : وذلك تتفق التقنية وعلم النفس.

أما «بيرندليو» في روايته (نار ماثياس باسكال ١٩٠٤ Feu Mathias Pascal) فإنه عالج مشكلة ازدواج الشخصية (شخصية تعيش حياة زوجية تسعة، إشتهر بالمصادفة أنها ماتت، وتحاول أن تعيش باسم آخر ولكنها لا تستطيع ذلك وتعود إلى مدينتها)<sup>(٣١)</sup> من جانب آخر، لقد اشاع «بيرندليو» في عام ١٩٠٨ باسم (الفكاهية) موقفاً ثقافياً يتمثل في «الشعور بالمعاكس» وهو موقف «يفكك ويشيع للفوضى»<sup>(٣٢)</sup>، إذن، يصبح الإبداع الروائي نشاطاً للانفصال: «في لحظات عاصفة، تنهزم كل أشكالنا المصطنعة بيؤس بفعل تدفق المد»<sup>(٣٣)</sup> إن «بيرندليو» في روايته «شخص ومئة ألف» (١٩٢٦)، التي استغرق إنجازها أكثر من عشر سنوات) يقدم تصور الشخص والشخصية في كل حالاته. يعاني الوعي في هذه الرواية من أنه ليس إلا انعكاسه في نظر الآخرين. ويؤكد أن الأمر كذلك بالنسبة إلى كل واحد: «بقيقة واحدة قبل أن يحصل الحدث الذي يشظك، لم تكونوا ذاتاً أخرى فقط، ولكن مئة أخرى أيضاً بل مئة ألف آخرين...»<sup>(٣٤)</sup> يصبح موسكارلو حينئذٍ «مجنوناً بالقوة» يبحث عن «اسم كما يرغب» حسب «الأمكن المختلفة» لمشاعره ولأفعاله<sup>(٣٥)</sup>. إن كل فعل من أفعاله يتم بـ «أنا» مختلفة، تحاسبنا بعد ذلك.

إن، إن الجمال، في تحليله النهائي، هو حسب المصطلح السارترى، بلا «الشيء لذاته»، وبالنهاية بلا «الشيء للآخرين»: (ما أستطيع أن أكون لنفسى، ليس فقط ما لم تستطعوا معرفة أى شيء عنه، ولكن أنا نفسى لا أعرف عنه شيئاً!....)<sup>(٣٦)</sup> يتظاهر حينئذ بالجنون، لا ينو يعود إلى إدراكه المركزى: «لن نقول «أنا» ما فائدة أن نقول «أنا» مادامت لهذه الكلمة عند الآخرين معنى «قيمة ليس أبداً معنى وقيمتى، وما دام فى رأى، أن القدرة على إعطاء هذه الكلمات معنى وقيمة يكفى لى / ٥٠ / أنضع مباشرة فى الرعب العميق لتلك الوحدة...»<sup>(٣٧)</sup>.

ويجسّ البطل فى النهاية بضرب من السعادة فى غياب كل اسم، فى الضياع التام للذات والتكامل مع العالم الخارجى ومع الأشياء: «أنا تلك الشجرة، الشجرة، والفيم. غداً، ساكون الكتاب أو الريح [...] أموت فى كل لحظة وأولاً من جديد، جديداً، ومفسولاً من الزكريات، اعود بكيتى حياً، ليس بـ «أنا» وإنما «أناى» فى كل الأشياء الخارجية»<sup>(٣٨)</sup>.

فى هذا الجنون المعتمد، وفى هذا الضياع الكلى، وفى هذه الحياة التى هى أقرب إلى الموت، لسنا بعينين عن «بلانشو» Blanchot و «بييكيت» اللذين تهشم البطل عندهما. تميل الشخصيات

فى بعض المرات عند ذلك الروائى الكبير: بيير - جان جوف Pierre - Jean Jouve إلى العدم، إلى أن لا تكون إلا كاشباح. فى رواية «العالم القفر» يريد جاك «أن ينتحر باعتباره سبباً لكل ما يراه» وفى رواية «فى السنوات البعيدة» يرى الروائى قاصداً متفككاً إلى سلسلة من الحالات: حالات من الحزن والفرح والإعلان واليأس، حالات مزيفة فى نظر عالم الألم والوحدة، ولكنها أكثر واقعية من العالم ويجميعها فى خاص. كما فى «دون جوان» لـ «موزار» Mozart التى حلها «جوف» Jouve «إن القطع هو قانون هذا الفن ذى التناسب العالى».

إن رواية «فاجدو» Vagadu (١٩٣١) التى هى تتمة لرواية «هيكات» Hecat هى من أول الروايات الفرنسية التى تعالج قصة استشفاء نفسى تحليلى: فنتاصر الاستشفاء الذى عاشه المؤلف مستخدمة من جديد، معكوسة فى أحلام البطل، وفى تعمق داخلى يصل إلى أبعد مما يصل إليه أى تحليل علم نفسى و.ع. والبنية فيها غير مترابطة، لأن الأمر يتعلق بتجميع رمزى لأعضاء Hecat المبعثرة (إن موضوع هذه الآلة التى فقدت الحياة مستخدمها من جديد فى عام ١٩٥٤ رواية «بول موران» Paul Morand، «هيكات وكلابها»). إن ما تلاحظه الرواية من تعمق فى الباطنية لا يستطيع أن يصل إلى أبعد من عمق اللاوى، فى أعماق الانفعالات اللاوى. إن «كروبيك» مؤلف الانفعالات اللاوى «ألف أيضاً رواية تحليلية نفسية: «الباحثون عن الروح» (الترجمة الفرنسية، غاليمار، ١٩٨٢) ووضفنا فى مكان آخر كيف استطاع علم النفس الانكيزى، وذلك قبل فرويد، وإنهاء «تين» Taine، وترجمة كتاب «فلسفة اللاوى»، لـ «هارتمان» Hartman (١٨١٩)، وثلاثية «ريبو» Ribot وأمراض الذاكرة (١٨٨١)، وأمراض الإدارة (١٨٨٣) وأمراض ٥١/ الشخصية (١٨٨٥). كل ذلك استطاع أن يؤثر فى عدد من الروائيين وفى «بورجي» Bour- get نفسه.

ولكن الروائيين والنقاد، كما يسجل ذلك «م. ريمون» M. Raimond، هم الذين تصهوا نجاح «فرويد» فى فرنسا<sup>(٤٠)</sup>. ونرى، والحالة هذه، أن «جان بول سارتر» الذى كان له ست وعشرون سنة فى عام (١٩٣١) بدأ الرواية التى سيكون اسمها فيما بعد «الغثيان»<sup>(٤١)</sup>، وتتصوى تحت لواء اتجاه، به تحت ما يكاد يكون تقليداً. وإن كنا نستطيع التأكيد أن لا باطنية<sup>(٤٢)</sup> لـ «روكنتان»، فإن القارئ، فى أشكال التقنيات التى اختارها «فرويد»، والتى تتوافق كل التوافق مع الأزمة التى يصورها، مدفوع إلى أن يشعر أنه مع «روكنتان» وأن يعيش دلخياً تجربته من جديد.

إن الأمر يتعلق بـ «يوميات» (كما يكتب ذلك الروائى نفسه) «يوميات» وجدت بين أوراق «أنطوان روكنتان» Antoin Roquentin: وترتبط طريقة اليوميات التى عثر عليها، هى أيضاً، بتقليد أدبى، بعيد كل البعد عن أن يكون ضمان الواقعية التى كان يسعى إليها فى القرن الثامن عشر، فمنذ أن نقرأ «مخطوطة وجدت فى...» نعرف أننا دخلنا فى عالم أدبى - ليس هو عالم «سيلين» وإن كان هذا قد قال عنه شيئاً، وذلك لأن روايتى «رحلة فى عمق الليل» ورواية «سميت بالتقسيم» لا تبدوان بشكل اليوميات المقطع. إن هذا الشكل يتناغم مع تفكك الأنا، ومع تجربة

الإبراك (التي نجدتها من قبل في رواية «النجيل» لـ «كتنو»، عام ١٩٣٢)، ومع القلق الوجودي الذي يشير إليه العنوان، «الفثيان»، عندما ظهر الكتاب عام ١٩٣٨ كان «روكانتان» الشخصية الوحيدة والعصائية يجهد نفسه ليفهم التجربة السلبية التي يعيشها، إنها تجربة الشعور بأنه زبانية: «عندما أقول الآن «أنا» يبدو لي ذلك فارغاً، لم أعد أستطيع أن أشعر بنفسى جيداً، لكثرة ما أنا منسى كل ما يبقى من الواقع في هو ذلك الوجود الذي يشعر أنه موجود. أنساب على مهل، طويلاً. لا أحد، ليس لأحد، «أنطوان وروكانتان» ليس موجوداً» (٤٢).

في الفترة نفسها، يعطى روائي آخر لا يمت بصلة إلى «سارتر» لا يفقه ولا يعمل، ولا بعقيدته، يعطى لروايته شكل يوميات كى يعرب، هو أيضاً، هو أولاً، عن حياة وجودية (٤٤): «إنه جورج برنانونس، Georges Bernanos، في روايته «يوميات خوري في الريف» (١٩٣٦) حياة هي من جانب، مفككة إلى ٥٢/ لحظات (ولا تواريخ لها من جانب آخر) يلقي فيها «حضور المقدس الخفي» (الأعمال الكاملة، مكتبة البلياد، ص ١٠٣٤) وفي بعض الأحيان حضور الشيطان: «قررت أنني لن أطف هذه اليوميات، ولكن، وبما أن على أن أغيب هذه الصفحات التي كتبت في حالة هيجان حقيقي، كما يكتب البطل، بيد أنني أود أن أقدم ضد هذه الشهادة وهي أن امتحاني الصعب [...] قد وجدني في لحظة بلا خضوع وبلا شجاعة، وأن الإغراء قد اتاني من... (العبارة غير تامة، سقطت عدة سطور في بداية الصفحة التالية) (٤٥). كل شيء هنا يعكس الفثيان، بما في ذلك تدخل راي أجني، في رسالة لا تقع في بداية الكتاب وإنما في نهايته، ولكي يحكي اللحظات الأخيرة للخوري «امبريكور» Ambricourt محتضراً يستشهد بكلمات القديسة تيريز دو ليزيو thérèse de lisieux (في حين أننا لا نعرف كيف مات «روكانتان»). أحدهما يقش على بلطف، والآخر في العدم، هذان الوجهان المختلفان للرواية الفرنسية في الثلاثينيات يشهدان أيضاً بانسحاق الشخصية بفعل قوى تتجاوزها، ويسمو أو وجود بعد عدم سيهشمان القصة للتخيلة التقليدية.

لم يجد «برنانونس» أتباعاً له في فرنسا ولم يجد إلا قليلاً من المحاكين. ووجد «سارتر» كثيراً من النومين.

لم تتوافر لـ «سارتر» الشجاعة في رواية «الفثيان» كى يصل بالمونولوج الداخلي حيث وصل به «جوريس»: فاليوميات شكله المهذب، والتقليدي، واللوسيم، لا شيء مفجر. وعندما تعتمد رواية «سبل الحرية» بعد الحرب العالمية الثانية أكثر التقنيات معاصرة يكون الوقت قد تأخر: كل الناس يعرفون رواية «أوليس» والروائيين الأمريكيين الكبار (الذين ساهم ناقد NRF\* بإشهارهم شهرة تكاد تعادل شهرة «مالرو» في مقدمته لـ «الملاذ Sanctuaire») ولكن «سارتر» استخدم كوسيط. نقل بنجاحه إشكالاً ستخضب أعمالاً أخرى كما تنقل الحشرات الطلح. وينحدر منه تيار كامل «أسود» كان قد بطل لفترة طويلة، ونُسى، ولكنه عاد للظهور في أواخر الثمانينيات من رواية «الريح

السرداء» لـ «بول غانن» Paul Gadenne (١٩٧٤) إلى روايات «إيمانويل بوف» (Emmanuel Bov)، إلى «ممر ميلان» لـ «ماريوس غرو» Marius Groux التي حصلت على جائزة «غونكور». وربما كان هذا التيار يبقى من تبع آخر أيضاً، من رواية «الدم الأسود» (١٩٢٥) لـ «لويس غيو» Guillaoux التي تحكي سقوط «كريور»، أستاذ الثانوية المسكين / ٥٢/ الذي ضج عليه تلامذته. (وهي رواية قدم لها «مالرو»). ونجد فضلاً عن ذلك «أوجين دابى» Eugène Dabit (فندق الشمال، لويس الصغير) ونجد طبعاً «سبيلين». وتحقق رواية «التمرين» لـ «ريموند غيران» Raymond Guerin (التي كتبت في الأسر في ألمانيا، وظهرت عام ١٩٤٦) بهذه البيئة المظلمة لهذا الاتجاه، مع المونولوج الداخلي (الذي نذكر أنه يتوافق، باستثناء مقاليرى لاريو Valéry Larboux، مع كون ماسوى أكثر مما يتوافق مع عالم مضمي): إن القص بضمير الغائب يلجأ، دون رابط، وبلا انقطاع إلى التعبير عن أفكار بطل الرواية الحزين، وعن رؤاه، ف. دم. هيرميس M. Hermès، نادل في فندق، يمارس العادة السرية (ويقول): «لماذا أترك نفسي سجيناً في محارة، محارة؟... لعل من الأفضل الآن أن تفرق في العدم، أن يتفكك كل شيء في الدماغ، لم يعد هناك عقد، لم يعد هناك نقاط التقاء، كما لو أن الماء يصدمك، يصدمك، يصدمك... نعم... ركبنا امرأة الهوى... يغسل يديه... لو كنا نحيد عن الطريق... نحيد عن الطريق...» (٤٦).

ليست هذه السكة الحيدية هي التي جعلت «برنابووث» Barnabooth يكثف العالم. شهاب أخير سامط يضيء تاريخ المونولوج الداخلي الذي تغلب عليه الظلمة: إنها رواية «موت فيرجيل» (١٩٤٥) لـ «هيرمان بروخ» Hermann Broch. إن الأربع والعشرين ساعة الأخيرة في حياة الشاعر مقبلة في تسع وثلاثين وأربع مئة صفحة (من الطبعة الفرنسية، وفي ثلاث وثلاثين وخمس مئة صفحة في الطبعة الألمانية).

يجمع الكتاب الذي يسعى ليكون قصيدة، نوبان الأفكار مع النظرة الاستعادية التي تجبر نفسها على إعادة تكوين وحدة حياة ووحدة عمل «إن لن يكون بإمكان مونولوج «بروخ» Broch كما يكتب هو نفسه في كتابه (الإبداع الأبدي والمعرفة، غاليمار، ١٩٦٦، ص ٢٧٨)، أن يقارن نفسه بمونولوج «جويس» (الذي كتب «بروخ» دراسة عنه، عنوانها «جويس والزمن الحاضر»، للمصدر السابق ١٨٥ - ٢١٤)، لأن جويس يضع المتعاكسات إلى جانب بعضها على طريقة علامات الترقيم. ولكن ليس له أيضاً أي شيء مشترك مع المنهج للتذكير الذي نجده عند «بروست»، وبدرجة أقل أيضاً في محاولات «توماس مان» التي تمضي في الاتجاه نفسه. ليس الأمر كذلك، إننا نحاول هنا أمراً جديداً كل الجدة، أمراً يمكن أن ندعوه «التفسير الذاتي الغنائي». وتحمل فوضى المونولوج العناصر المتعاكسة للروح، / ٥٤/ وإن تكييفه يعطي تلك العناصر وحدة. وتترجح العبارة بين صحوة المحتضر - وهذا نصيبتها من الوضوح - وبين الإيقاع الموسيقي (نسخة طبق الأصل عن الحركة المتموجة للزورق الملقى، الذي يحمل المحتضر نحو عرض البحر) (٤٧).

كان «بروخ» يعي أنه يتدح شكلاً جديداً وهو بذلك يلتحق «بالولادة العضوية» لتاريخ الفن، بفضل البنية وطول الجمل يأتي المونولوج الداخلي بتركيبات المشاعر واختلاطها الذي يصل إلى المشاعر الجسدية وهو هنا ينهب أبعد من ذلك عندما يظهر كيف يتبلور كل هذا بالتشارك بين المواقف اليتافيزيقية الأساسية وبين الفرضية الفلسفية. حتى مشاهد الحوار في الكتاب تدخل في المونولوج الداخلي. وليست هذه المشاهد إلا نسخة عن الحدث الخارجي وعن الحوار الواقعي، نسخ مونولوجي و [...] مقترع [...] يقتضى هذا النوع من المونولوج الداخلي متطلبات في الأسلوب<sup>(٤٨)</sup> وتتكلل ثانية واحدة بتجميع التفكير، والانفعال والإدراك الحسي الذي يبلوره (الأسلوب) في جملة طويلة: جملة، وتلك، وثانية<sup>(٤٩)</sup>. لا يستطيع التفكير الآن أن يظهر إلا في الزمن ولا التزامن إلا بالاستمرارية. حينئذ يكون «فيرجيل» مقسماً بين الحياة، والعالم والموت. ويبدل المونولوج الشعري للبلبل المحتضر على أنه في اللحظة التي يوجد فيها كل وجوده، سيكون مع ذلك مهبطاً، ولا يصعد حينئذ إلا «الفعل الذي هو وراء كل اللغات»<sup>(٥٠)</sup> ويؤاء كل العوالم إن تامل مؤلف الإنيادة ينزل الحدود بين العالم الخارجي والعالم الداخلي، تحت تأثير أربعة عناصر تعطي أقسام الكتاب الأخرى أسماها.

وتكون الباطنية التي تلتهم كل شيء وتحطم فردية الشخصيات حاضرة أيضاً في قصص «ناتالي ساروت» Nathalie Sarraute العجيبة بـ «فرجينيا وولف» وقارئة «هنري غران» Henry Green و «إيفي كوتتون» - بوريت Ivy Compton - Burnett (وهما روائيان إنكليزيان تتألف كتبهما كلها من حوارات). وليس للمظهر الخارجي للشخصية إلا قيمة ضئيلة حتى عندما يتعلق الأمر بصنع «قصيرة لجهول» (١٩٤٨)، أو لبخيل (Martereau، مارتيسور ١٩٥٣)، أو لروائي «بين الحياة والموت». تذكر «ناتالي ساروت» في مقالة كتبها عام ١٩٥٠ عنوانها / ٥٥ / «عصر الشك»<sup>(٥١)</sup>. أن شخصيات «بازاك» وفلوير وأبطال روايات التحليل قد ماتوا حقاً. يبقى الكتب التي تسيطر عليها «الأنما المتعلقة» (لبروست وجيني Genet وريك RiLKE وسيلين وسارتر) من جهة، ومن جهة أخرى الرواية الأمريكية. ونجا القصص بضمير التكلم، لأنه يسعى إلى الكشف عن حالات معقدة نقيطة. «محادثة ومحادثة ضمنية»، مقالة صدرت في عام ١٩٥٦<sup>(٥٢)</sup> وهي لا تقف إلا عند المكان الذي يحتل الحوار في الرواية (عند هنري غران وإيفي كوتتون - بوريت). «وتسائل مقالة «ما تراه المصانير» (١٩٥٦): «كيف يستطيع الروائي التخلص من الفاعل والشخصيات والعقدة؟ طلق لجات الواقعية التي ينبغي إزاحة الحجاب عنها إلى «غمغمة لا تكاد نشعر بها». إن ينبغي على الروائي المجدد أن يتخلى عن الأشكال البالية، ولكن عليه أيضاً أن يعاكس نطق القارئ، الانفعالي. وتحتل مقالة «عصر الشك» الأدب إلى جولة شطرنج يلعبها الروائي ضد قارئه. فتارة ينبغي تهدئة القارئ، و «إيقافه عند حده». إن «ضمير المتكلم» يرضى فضوله ويطمئنه. وتارة ينبغي أن نمنعه من التصرف. إن القارئ في الحقيقة مرتبط بـ «النماذج الأدبية»، وكتب بافلوف الذي يميل لعباءة رنين جرس صغير، وهو يصنع شخصيات من أقل الإشارات ضعفاً. ولما كان على الروائي أن يطلق سراح «العنصر التحليلي النفسي من سنده الفردي، فإن عليه أن يمنح رفيقه من التعلق بابلطاله، حارماً إيائه من الإشارات التي تسمح له بـ «صناعة رسم خداع»، بل على

العكس من ذلك، إنه يشهد إلى «ميدان الكاتب» بعمق لا يبقى فيه أى أثر من مظهر الشخصيات. وفي هذا المكان تتشكل «الحركات اليماسية» Souterrains، المشتركة بين الكاتب والقارئ: وهنا ينبغي على الكاتب أن يقتل القارئ.

إن، إن اللغة المحكية واللغة المفترضة هما الموضوعان الوحيدان للقصة المتخيلة حسب «ناتالى ساروت». ونفهم أنهما يتجاوزان أى مظهر للفرد ويحطمانه: إن المظهر الجسدى لم يعد إلا سقط متاع متروك فى خزانة التاريخ. لهذا لم تعد الشخصية اليوم إلا ظلاً لنفسها. وإن الرواى يسند إليها مجبراً كل ما يمكن أن يجعلها قابلة للإصلاح بسهولة: للهينة ٥٦/ الجسمية، والإيماءات والأفعال والإحساسات والعواطف العابية، المدروسة والمعروفة منذ زمن طويل، والتي أسهمت فى إعطائه بسعر مناسب جداً مظهر الحياة ووفرت له تأثيراً سهلاً جداً فى القارئ» (٥٣).

إن الذات التى هى الوحدة الأساسية فى روايات «ناتالى ساروت» لم تعد الشخصية، ولكنها العلاقة البين - شخصية. ولا تستطيع للنسى الداخلية التى تصفها أن تتخطى عن مناصر، متفيل بعض الأحيان، وواقعى غالباً. إنها (النسى) مكونة ليس من أفعال، ولكن من «توحيات تحت أرضية» يلتقطها الكلام ويصمىها ويحملها إلى الخارج: «لم أعد أثق بكم الثقة نفسها [يظن] (أو يقول) كاتب رواية الحياة والموت (١٩٦٨) [...]». لأننا لم نعد وحدنا كما فى الماضى أنت وأنا. إنهم جميعاً هنا، يتسارعون حولنا، حولك، أسمع ذلك الضجيج الذى يصدر عنهم ويحجب صوتك [...] أجبهم؟ أم أنه يخطئ به؟» إن الحركات الخفية تعبر عنها الكلمات، وينبغى على الكلمات بدورها أن تكون واضحة لكى توحى بما تغطى، إما بضرب من المقارنة، وإما بالاستعارة: «كلمات تنبجس من كل الجهات، غبار يملأ الهواء الذى نستنشق، ميكرويات فيروسات [...] إنها تبقى هنا، فيكم، ناشطة يوماً، ولكنها تلور من وقت إلى آخر، وتتصاعد منها أبخرة وبخاخ [...] أو أنها بالآخرى لها تأثير بعض المخدرات، كل ما يحيط بكم محوّل [...] وكان هناك أحدهم، لم تكن نشك فيه...» (٥٤).

إن تطور الشخصيات فى روايات صموئيل بيكيت، يشهد أيضاً بتهدم مقام من الداخل. إن رواية «مورفى» Murphy (النسخة الانكليزية: ١٩٢٨، والفرنسية: ١٩٤٧) (٥٥) مازال لها بطل، ومغامرات خارجية، وثياب موصوفة بسخرية ونقّة: يبقى هؤلاء القراء نوى اعتقاد مناسب، يوجههم «مورفى» بريطة عنق على شكل فراشة، لونها ليمونى، مصنوعة ببساطة كبيرة، موضوعة وكأنها للسخرية على توليفة من طوق مقمّة القميص مفصل بقطعة واحدة مصنوعة من السلواويد الكاوتشوكى، معاصر بطقمه وهو واحد من آخر الأصناف فى صفه.

أما «وات» Watt (النسخة الانكليزية: ١٩٥٣، الفرنسية: ١٩٦٨) و «مولوى» Molloy (١٩٥١) و «مالون» Malone (مالون ميتاً، ١٩٥٢) فإنهم يظنون شخصيات ٥٧/ لازالت تنتقل بحثاً عن إنسان، وعن أم، وعن مدينة.

إن البطل في رواية «اللا مسمى» (١٩٥٣) مستغرق كل الاستغراق بصوته نفسه وإن باطنية كالنمل الذي يتنجر في اللغة: حكم من القصص حكيتها لنفسه، متطفلاً بالعلن، ومتنفخاً ومتنفخاً، قاتلاً لنفسه، ثم الأمر، إنني أقبض عليها، أسطورتى». هكذا كان يطن مالون Ma-Jone<sup>(٥٦)</sup>. إن ما يحدث في رواية «اللا مسمى» هو للكلمات «وإن الصوت الداخلي الذي يصارع الموت والذي لا نلنا نسمعه في رواية «كيف ذلك» (١٩٦١)، سيستبدل به فيما بعد في رواية «الجمعية» (١٩٨٠) لأنه أكثر قصراً، صوت خارجي موجه للبطل بضمير المخاطب، إنه حينئذ مسلوب من ذاته: «صوت ينتهي إلى رجل على ظهره في الظلمة [...] استخدام ضمير المخاطب هو أثر الصوت...».

### الشخصية كوسيلة: انتصار الخارجية

ماذا لو كانت الحياة الداخلية غير موجودة؟ ولو كان هدف الروائي أن يضم القصة والحياة والمجتمع في جميعه وفي تحركاته المشتركة والواسعة؟ وإن لم يعد البطل إلا هدفاً وحطاماً تتقاذفه الأمواج في ذلك المحيط؟ يمكن أن تكون الرواية التحليلية أو الرواية اللمنتفسية منقوضة من الداخل، كما رأينا منذ قليل، ويمكن أن تضربها زيادة التطفل، وأن تتجند بالاتباس. ويمكن أن تكون أيضاً منقوضة ومرفوضة من الخارج.

ونرى حينئذ ظهور شخصيات منزوعة الدماغ، بلا روح وفي بعض الأحيان بلا جسد: أفراد قصروا على لغتهم، وعلى آراء جاهزة (منحدرة من بوفارد وبيكوش)، وعلى بعض القسومات. لم يعد لهم لا إرادة ولا طموح ولا حضور ولا طبع، لأنهم موصوفون ومعاملون ومقسمون كالأشياء. هناك عدد من المراحل، وعدد من التيارات في هذه اللاشخصية: الرواية الأمريكية، «كافكا» والذين ينحرون منه، التكبسية الأدبية، نوبة للروائيين الفرنسيين الكبيرة، الشكلائية الجديدة في الرواية /٥٨/ لقد لخص كلود - إدموند ماني Claude - Edmonde Magny الذي كان أحد أكبر النقاد الفرنسيين في القرن، في مقالة رائعة ما كان «عمر الرواية الأمريكية» (١٩٤٨). ونحن نلخذ من مقالته ما قدمه «الرواية اللاشخصية» وهو أمر ظهرت نتائجها حتى عند «الآن روب غريب»، إن التجديدين الأساسيين في الرواية الأمريكية يتعلق أحدهما بالسر الذي دفعت موضوعيته حتى السلوكية، ويتعلق الآخر بتقنيات التقاط الصورة المستعارة من الكامير<sup>(٥٧)</sup>. وينبغي العودة إلى مبادئ الفلسفة السلوكية لكي نفهم مبادئ «الرواية الأمريكية»: هذه المبادئ «تلتخص بتعهد يقضى بأن نرى في الحياة البيسيكولوجية لإنسان أو حيوان حقيقة واحدة وهي ما يمكن أن يلحظه مراقب خارجي خالص»<sup>(٥٨)</sup>.

علم النفس هو حينئذ مخفض «إلى سلسلة من التصرفات». واعتمد أهم الروائيين الأمريكيين في مرحلة ما بين الحربين العالميتين هذه التقنية (وهي، عند «فوكتر»، مطعمة باستخدام المنولوج الداخلي وشعر الرؤية): «ديوس باموس» Dos Passos، «همنغواي» Hemingway، «كالويل»



Caldwell، «شتاينبك» Steinbeck، ولكن أيضاً Dashiell Hammet «داشيل هاميت» (العقاب اللطيف، ١٩٣٠ مفتاح الكس، ١٩٣٦). لقد حاول هذا الروائي لكى يبل على فساد مدينة صغيرة فى أول صفحات رواية «الحصاد الأحمر» أن يصف ثلاثة من الشرطة: أولهما بحاجة إلى أن يطق، والثانى أضاع زرع من أزرار برتة الوسخة، أما الثالث فهو ينظم السير وفى جانب قه سيكار. هذا الاهتمام المطلق بالخارجية يؤدى إلى إدخال شعب كامل جديد من المشردين والسكارى والسوقيين ومن المصايين بعقولهم، والشرطيين المرتشيين والقتلة والجنود والمغامرين: لن يقدم التحليل إلا شيئاً قليلاً؛ أما الرسم الخارجى، على العكس فيعالجها كأهداف وبأهداف. إذن، لم يعد القص مؤلواً، ولا الشخصيات مؤولة: إنها تظهر - ولكن ليس كل شيء، إنها تتصرف بالحنف، وبالجزئيات الدالة (كما هو الأمر عند «جيل رنار» Jules Renard): «وحدة الحنف والصمت، ورفض القص يستطيع أن يشرع على نحو ملائم ماذا يعنى ضياع الواقعية، وغياب الذات، للتنجى أمام الوجود»<sup>(٥٩)</sup> لم يعد هناك نص تمثلى فى هذا الفن إلا قصة ممنفواى «القتلة» (المكتوبة عام ١٩٣٦): «٩/ قصة قصيرة، تترك الباب مفتوحاً لعدد من التاويلات (والهيامين كبيرين لـ «سيودماك» Siodmak و «سيفل» Sigel). للحنف، أولاً: «أقصيت قمر ما استطعت من الجزئيات، صرح ممنفواى، لقد أقصيت مدينة شيكاغو كاملة»<sup>(٦٠)</sup> القصة معروفة: قاتلان يدخلان مطعمًا ليقبلا سويدياً، والسويدي الذى أعلمه بذلك الشاهد الرئيسى، «نيك» Nick يرفض الهرب، لن نرى جريمة القتل، ولن نعرف أسبابها، ويبدو الأمر كما لو أن الفكر قد طرد من القصة المتخيلة: «لا أستطيع احتمال فكرة أنه هنا فى مكان جلوسه وهو يعرف أنهم سيقطنونه. هذا مرعب كل الرعب - حينئذٍ، يقول جورج: لعله من الأفضل ألا تفكر فى ذلك»<sup>(٦١)</sup>. لا يفسى الرواة عند «ممنفواى» أمام الشخصيات إلى أبعد من بعض الافتراضات الخجولة: تحكى قصة «ما بعد العاصفة» حكاية غوص تحت البحر، وكشف حطام سفينة نقل غرقت وعلى ظهرها أربع مئة وخمسون مسافراً: «هل تظنون أنه بقى شيء داخل غرف النوم، أم أن كل شيء قد أصبح على ظهرها. لم نجد قط أى جثة، ولو جثة واحدة. لا أحد على السطح ومع ذلك فإنهم عاموا زمناً طويلاً بواسطة أدوات الإنقاذ. ربما أنهم بقوا فى الداخل. نعم. وفى النهاية نهب الإغريق كل شيء، حتمًا كل شيء. إنهم لم يضيعوا الوقت، إنهم مشطوا السفينة حقاً. أتت العصافير أولاً، ثم أتيت أنا، ثم جاء الإغريق، وكان نصيب العصافير نفسها أكثر من نصيبى»<sup>(٦٢)</sup> واستوحى البير كامر هذه التقنية فى رواية «الغريب»، فمع أن «مورسول» Meursault يحكى قصته بضمير للتكلم، فإنه لا يفهمها من الداخل، إنها سلسلة من الأفعال بلا أسباب.

إن هذا النوع من الروايات، يجعلنا نفترض أنه لم يعد هناك علم نفس، ولم يعد هناك وعى ولا وعى: الشخصية لا شخصية، تصبح الـ «أنا» «نحن» on أو «هم» ils كما فى الجملة الأولى من رواية «النجيل» لـ كئو Queneau (١٩٣٣): «شبح إنسان يبدو بشكل جانبى، فى الوقت نفسه، آلاف من الأشباح، لقد كان هناك حقاً آلاف حينئذٍ لا يكون الفرد فريداً من نوعه فى حب الله كما هو الحال عند «موريك» Mauriac أو «بيرنانوس» Bermanos، ولكنه متعارض فى عدم الاهتمام

الاجتماعي: فكان الشبح، وهو منفصل عن الحائط، يتراجع معرقلاً بأشكال أخرى، بلا تصرفات فردية مرئية، وكانت تعمل في الاتجاه المعاكس، مدفوعة بقلقها الخاص أقل مما هي مدفوعة بكل /٨٠/ قلق الآلاف من الجيران. ولكن ذلك التراجع لم يكن إلا ظاهرياً. ولم يكن في الحقيقة إلا أقصر الطرق من اللعب إلى النوم ومن الجرح إلى الملل ومن الألم إلى الموت». إن أكثر الأشياء حسية يتصل هنا بكثير الأشياء تجريداً، وبالمكاش، ولكن ذلك يتم دائماً حينما يكون الشخص متجاوزاً.

إن ما يسميه بروس، الذي لم يكن يذهب إلى السينما "الرؤية السينمائية للأشياء"، التي يستنكرها الأدب، هي التي تسيطر في رواية USA لـ "نوس باسوس"، حيث نجد القصص التي تتكرر بمسايفات متساوية تحمل عنوانات "أحداث الساعة" "عين الكاميرا" والحياة الاجتماعية مسجلة كما في فيلم توثيقي، مصور بالمصانفة؛ ليس للمراقب أي دالة لم يعد "فابريس ديل دونجو" Fabrice del Dongo نفسه الذي كان في "واترلو" Waterloo، إنه الآن فرد مجهول "عين" كالأعين الأخرى (ونفكر هنا بالمحاولات المعاصرة للسينمائي السوفييتي نزيغافيرتوف Dziga Vertov). لم يبق إلا "مخلوقاتاً جماعياً".<sup>(١٦)</sup> يصف سارتر في رواية "سبل الحرية". مثله في ذلك مثل "نوس باسوس"، هذا المخلوق الجماعي ويدمج فيه أحداث الساعة والصحف والراديو، ولكنه لا يتخلى عن الأبطال المتصورين، سواء شئنا أم لم نشأ، كتحفصيات كلاسيكية. وعلى العكس من ذلك، فإن "شتاينيك" Steinbeck في رواية "فتران ورجال" جعل بطل روايته وحشاً، ومريضاً عقلياً لا يكاد يكون أكثر نكاحاً من الفأر التي يخنقها والتي يضمها العنوان أمامه.

كان "جيد" يقول لـ "مالرو": "ليس في كتبكم أغبياء... (ويجيب "مالرو": "فيما يخص الحق، إن الحياة وحدها تكفي"). لقد أتى هنا زمن الأغبياء، افتتحت مبدعات "فريبير". إنها ثورة جمالية، وهي أيضاً ارتقاء للجمع، والطبقات الاجتماعية، للجماعة، كموضوع رواية. لقد أعطت الرواية الأمريكية لموضوعات تعود إلى القرن التاسع عشر، إلى "بلزاك" ريماء، وإلى الطبيعية على كل الأحوال، التقنية الجديدة التي تنقصهما. إن هذه التقنية قليلة الجمع كثيرة الاختلاس. لعله ينبغي أن نبحث في فرنسا عن معادل لهذا النشاط المزيج في الروايات - الانهيار الروايات - الدورات: وتكون في هذا النشاط المزيج: اجتماعية الشخصيات وجماعيتها على العكس، متناسبة مع لاشخصانياتها.

لقد وقف جيل رومان Jules Romains نفسه لعامة الناس منذ رواية "البلدة المتجددة" (١٩٠٦) ورواية "موت /٨١/ لحنهم" (١٩١١) ورواية على "رصيف فيلنت"، لقد كتب "أن الروح الفردية هي التي نعدنا (حتى هنا) رائعة الحياة، وقمة الأرض. إننا إن الجماعات المكونة من الرجال: أصغر الجماعات وأوسعها: الزوجان، الجماعات، العامة، القرى، التي كانت منذ قرون تعيش حياة غامضة وصامتة [...] تأتي هنا لتؤكد أخيراً وجودها الفوق - طبيعي. "جاك غودار" بطل رواية "موت لحنهم" لا يحيا إلا في ذاكرة جماعة جيرانه ورفاقه الذين كن يكون لهم انفعال وجوده اللاواعي"<sup>(١٧)</sup>. لأنه لو كانت الجماعة هي البطل، لما كان للفرد وجود.

إن مقنة المجلد الأول من رواية "رجال الإرادة الطبية" (١٩٢٢) تعود إلى هذه الينابيع: "منذ الزمن الذي كتبت أكتب فيه رواية "الحياة المجهولة" (٩٥)، كتبت أشعر أنه ينبغي لى أن أشرع علجلاً أو أجلأ بكتابة قصة متخيلة ثورية واسعة، تشرح بحبيوية وتعديدية، وبالتقصييات وبالصيرورة، وكانت رواية "الحياة المجهولة" تنشد فى حينها لرؤية العالم المعاصر هذه أغنية "القلق البدنى".

لم تعد المسألة أن نبدأ "بإزاء" ثانية أو "زولا"، صنعة فصنعة (مثل "بيير هامب" Pierre Hamp): "تأتى الرواية عن الأوساط المالية، بعد الرواية عن الأوساط السياسية والرواية عن الأوساط الرياضية [...]، نعم، سيكون مشابهاً كل الشبه لرقم ١٧ ولدواجن الفناء التى تأتى بعد الرقم ١٦ على الأشجار للثمرة والرقم ١٥ على الثباتات الطفيلية فى الكروم." (٩٦) ولا يتعلق الأمر بعد بتنظيم الإحساس بالمجتمع حول مهنة فرد أو منظوره (كجان كريستوف لرومان رولان Jean christophe أوحى فى البحث عن الزمن المفقود: "أحد العنوانات الجزئية فى فهرس محتويات "الزمن المستعاد"، ليس "الحرب"، ولكن "السيد دوشار لوس فى أثناء الحرب") أو عن مهنة عائلة ومنظورها، ويستشهد "جيل رومان" هنا برواية، La Forsyte Saga لـ "جون غانزويرثى John Galsworthy، رواية "دال بويينيروك لـ "توماس مان" Les Buddenbrook de Thomas men (ويمكن أن نصيف (٩٧) رواية "الجسور العالية" لـ "مجاك دولاكريتيل Jacques de Lacretelle ورواية "حواليات آل باسكى" لـ "جورج دوهامل" Georges Duhamel، وبالطبع رواية "آل تيبولت").

ويؤكد جيل رومان أنه كان يريد دائماً أن يفلت من صحيفة رؤية "مركزة على الفرد" ومن "عالم قلص بعناء ليحوى أبعاد إنسان". نجد عنده على العكس ٢٦/٧، ضميراً من استهواء التفریق، والإغواء، اللذين تعج بهما الحياة، واللذين يكاد الكتاب يرفضهما على الدوم، باعتبارهما مشغولين، باسم المقاييس القديمة، وباسم بدء اللعبة وإنهائها بالأوراق نفسها". (٩٨) ونصنف باعتبارية شديدة مسيرة "المجموعة"، حيث توجد رواية "رجال الإرادة الطبية". إن التشابة الذى يمكن أن نلاحظه مع أول أفلام "ايزنشتاين" (بلا إبطال)، أو مع رواية "العمة" لـ "كينغ فيدر" King Vidor، هو تشابه عارض: لقد بدأ رومان Romains الكتابة - مثل يروست - فى زمن كانت فيه السينما لا تزال فى بداياتها. وعلى عكس "دوس باسوس"، فإنه (رومان) غير مدین للسينما بتقنيته فى المنتج للفرز، ولا يميله إلى أحداث الصاعقة. ويكفى مع ذلك أن نقرأ بداية المخلص الأول (صنع هو نفسه ملخصاً لكل مجلد على حدة) لكى نشعر بالعنف الذى يسبق به مشروع الشخصية: "فى السادس من تشرين الأول ١٩٠٨ فى الصباح الباكر، الشمس والبرودة. تتوجه ضواحي باريس إلى العمل. مظهر الناس، طريقتهم فى اللباس، اهتماماتهم، الكبيرة والصغيرة، الكوليرا، المترو، الطيران والحركة النقاوية، وجريمة اليوم "هناك مع ذلك عند سواد الناس حيوية وقوة نجدهما بالتاكيد فى الروايات التى تصف ثورة (من فكتور سيرج Victor Serge إلى مالرو)، ولكننا لانجدها فى الأعمال العظيمة لـ لا. شخصانية الموضوعية، تلك الأعمال التى يتغير فيها البطل إلى هدفه ليس لمصلحة الجمهور ولكن لست أدري عبر أى قدر غامض.

## ضياع الهوية

لقد عرفت رواية المغامرات والميلودراما، وعلى امتداد الزمن، البطل الذي ينتقل باسم مزيف، أو البطل الذي لا اسم له. "أوليس" في الأوبيسة، ليس له اسم عند الطامحين الذين سيقتلهم، وفي البداية لم يكن للمسيح اسم بعد بعثه عند اتباع "إيمائوس" Emmaus.

إن للروح بالاسم ارتباطاً ما بالمقدس، الذي يعبر اللحمة والمسرح، منطلقاً من الكتب المقدسة ٧٢/، (نعرف قسم التعريفات في آخر الكوميديات من روما إلى بومارشى De Rome a Beaumarchais لكي نقول إلى "ويلكى كوليفنس" Wilkie Collins (بلا اسم) وإلى "جول فيرن" Jules Verne في روايته (عائلة بلا اسم). أما في القرن العشرين فإن الاسم الضائع لم يوجد أبداً، ليس لرواية وفي البحث عن الزمن المفقود اسم عائلي، في حين أن "جاك سانتوي" له اسم عائلي، وليس له اسم شخصي إلا مرتين في الرواية، وهذا يتناسب مع الحزن: "لقد كان للرواية الاسم الشخصي نفسه. الذي يحمله المؤلف، إنه (مرسيل Mon Marcel) (٧٩). إن ما يسمح به هذا للتكم هو العائلة، والتعميم: كل قارئ هو مثل هذا المكتوم الذي يقول "أنا"، ثم يصير ذلك الأنا، إنه مسقوط بفراغ الغياب الإسمي. ولكن ما هو ضائع، إنما هو اللامع البارزة، الشخصية الخارجية: لا نتخيل أبداً أن الرواي البروسقي هو القريب "بونس" Le Cousin Perec، أو شارل بوفاري Charles Bovary، أو جيرفيس Gervaise وأسنأ نراه أبداً إلا بمقدار ما نرى أنفسنا (بلا مرآة). أن لاينادي أحد باسمه العائلي ولا باسمه الشخصي على مدى ثلاثة آلاف صقحات الرواية! بعض النظر عن تدخل البيرتين نرتين)، فإن ذلك إنجاز يساوي بالتأكيد Les Lipogrammes لـ "جورج بيريك" Georges Perec. ولكن إن كان هذا الشبح بلا اسم هو نحن - أنفسنا، فنحن أيضاً لم نعد نسمى باسمنا.

ليس لبطل رواية "رجل بلا مزايا" إلا اسماً شخصياً "أولريش" Ulrich، ولكن ليس له اسم عائلة (مع أن له أباً، لايني في أن نزعجة: هناك إذن اختلاف بين الأب كشخصية كلاسيكية والولد كشخصية معاصرة، وهناك أيضاً هامش لن يكون متصفاً). ذلك الرجل دون صنعة حقيقية ولا موهبة حقيقية، لايبالي بشئ ويشعر أن روحه كـ "حفرة كبيرة" هو (بعد رجل Splen de Paris أول غريب على الأرض (راكن مورسول Meursault كان له اسم عائلي، وروكانتان Roquentin كان له اسم عائلي أيضاً). ويتوافق غياب اسم العائلة مع تجربة الفراغ، عند كل الأبطال بلا أسماء الذين سيتلون في الأب، مع الشخصيات بلا وجه كما في لوحات "جيريكو" Chirico، تماثيل منحوتة لـ "برانكوسي" Brancusi، بطاقة (الانتظار، ١٩٠٩) لـ "شونبرغ" Schönderg، التي كانت آخر كلماتها "البحث".

إن بطل رواية "أمريكا" (٧٠) لكافكا اسمه كارل روسمان Karl Rossmann (يسمى كافكا أبطاله أو يرفض تسميتهم منذ ١٤/ السطر الأول). ففي رواية "الحاكمة" ليس هناك إلا الاسم خاص والحرف الأول من الاسم العائلي: جوزيف K. Joseph K. وفي رواية "القصر"، نجد الحرف

الأول من الاسم وحده K، الحرف الأول من اسم الكاتب (كما لو أن الراوى البروستي كان اسمه P، أو لو أن راوى "رواية رجل بلا مزاليا" M، ولكن هذا كان يفرض على "بروست و" "موزيل"، عدولاً لم يكونا قطعاً مسؤولين عنه). إن تهمة جوزيف ك. فى رواية "الحاكمة"، تلك التهمة التى ينظر إليها باعتبارها هدفاً، وتعامل على هذا الأساس، تبرز، ويقدّر من القوة، تناسباً مع كون الشخصية بلا قيمة، وريئة وفى نهاية الأمر مجهولة: تتوافق الشخصية التى لا تحمل اسماً عائلياً مع خطأ غير معروف، ومع ذنب يجهل القارئ دوماً طبيعته: "إن" كافكا"، وهو يدفع جوزيف ك. الذى لا يحسن المناورة، وغير مهين للمغامرات التى تعرض له، يحافظ على السر والفضيحة بكل إيمانهما. وإن هذا هو السر الحقيقي للفن عنده". (٧١).

ومن هنا تأتى الجملة الرهيبة والأخيرة التى ينطق بها جوزيف ك المحقّض: "كالكلب!" أما بطل رواية "القصر"، الأرفى ك. L'arpenteur، فهو مختصر، فى وحدته القائلة، إلى حرف واحد من اسمه العائلى. إذن سيكون باستطاعة مضيفة النزل أن تقول له: كست من القصر، ولست من القرية، أنت لأشئ" (٧٢). عدم بين نومين، نوم يفتح القص وآخر يقفل. ويبقى هذا الأخير غير تام، ولكنه يؤدى إلى موت البطل فى سابع أيام سير الأحداث.

إنّ لن نكون مندهشين إن وجدنا "موريس بلانشو" Maurice Blanchot لا يعطى فى روايته "الحكم بالموت" (١٩٤٨) اسماً عائلياً لروايته ولا لشخصيته الرئيسية، وإن وجدنا أن الشخصيات النسائية فى روايته يشار إليها بحرف من اسمها. ففى رواية "خطوة فى الماء" (١٩٧٣)، ليست الشخصيات التى تتكلم (بمقاطع مكتوبة بالحرف مائلة)، هذه الشخصيات ليست هى أيضاً مسماة.

أما "توماس" فإنه الغامض (توماس الغامض ١٩٤٦، ١٩٥٠)، وسواء أكانت الرواية رواية عبثية أم رواية وعى أم موت، أم لغة: فإن كل ما فيها يدور حول تجربة العدم، أو بالأحرى تجربة تلك اللحظة، التى هى عدم وجود فى مرة واحدة. "هى واقعية وموت فى مرة واحدة" إن تجربة العدم هى التى توجد كوجيتو Gogito جديد: "أفكر، إذن أنا لست موجوداً". إن عمل جورج باتاي الروائى (الميت) كعمل م. بلانشو مغرى بالموت وشخصياتهما هى أموات أحياء. /٦٥/ ويبدو أن "صموئيل بيكيت"، انطلاقاً من رواية "اللامسمى"، عزف عن فكرة إطلاق أسماء على أبطاله، أو أنه على الأقل عزف عن تسمية الصوت الذى يتكلم: كيف ذلك، وهو يشير إلى بيم Pim (قبل بيم ومع بيم، ويعد بيم)، رفيق المتكلم، وهو من جهة أخرى اسم مخفض إلى أدنى حد، اسم ذو مقطع واحد، كما فى المسرحيات، مثل "كلام" KLamm فى رواية "القصر" "كافكا". جسد فى الوحل، وبعض الصور، وصوت فى الظلام، هذا ما يدفع إليه بطل الرواية. فى النصوص القصيرة، كل القصر، فى القصة المتخيلة، هناك مخلوقات تكاد تكون بشرية، موصوفة من الخارج، فى أصغر حركاتها: كما لو أنها محصورة فى محيا Vivatium: "لابديناً ولا رقيقاً، لا طويلاً ولا قصيراً، تبدو الأجساد تامة وفى حالة جيدة، كما يتاح الحكم عليها حسب ما تراه العين من أجزائها" (تخيلوا

إنها تخيلات ميتة). ففي رواية "الجمعية" (١٩٨٠) الصوت الذي يخاطب البطل رافعاً الكلفة بينهما [أي بضمير الفرد المخاطب "أنت"]. (البطل الذي يشار إليه بضمير الغائب)، ذلك الصوت يحول البطل أيضاً إلى لاشخص، وإلى هدف: "إن استخدام ضمير المخاطب هو فعل الصوت، واستخدام ضمير الغائب هو فعل الآخر". ويذلل للصوت على ذلك: "إن نفسك الفعلية الإيجابية منذ زمن سحيق هي الآن أقل إيجابية من أي زمن آخر".

إن الوجود الأخرى للعجز، وهي على حافة الموت، (أو صورة أمومية؟ أم أنه صورة الموت؟ إنها العجز التي نراها في رواية "الجمعية" تلخّذ يد الطفل الصغير عند مخرج كونوللي Conolly، والتي أجابت عنهما سألها عن بُعد السماء، "إجابة جارحة ولا تنسى": "في المقابل هناك الجفون المظلمة بإصرار. وإن ذلك دون شك رقم قياسي في هذا الوضع. وعلى الأقل إن ذلك مما لم يَر من قبل. ذلك الموتيف هو النظر المفاجئ. لم يعد البطل، وقد مات أبواه إلا "جنيئاً عجوزاً". نعم، هو كذلك، أنا في الوقت الحاضر جنين عجوز، وأشيب وعاجز، وأمي لم تعد تستطيع شيئاً، لقد أفسدتها، إنها ماتت، وستلد بطريقة الغفرينا، وربما كان أبي أيضاً في مثل ذلك، سانبثق مستهلاً\* Vagissant في وسط للعظمة\* (مالون الميت Malone meurt).

لأتسمى "ناتالي ساروت" شخصياتها منذ روايتها "انتحامات" Tropisme وينبغي انتظار صدور روايتها "الثمار الذهبية" (١٩٦٣) التي لم يكن بطلها شخصاً وإنما كتاباً لكي ترى اختفاء أسماء العلم.

إن رواية "بين الحياة والموت" (١٩٦٨) التي ١٦/ تحدد وجهة وعي كاتب مجهول، يشار إليه بـ (هو)، هذه الرواية، تهكم (كرواية ملاح للشك) من مفهوم الشخصية: herault, aire - haut: "herault, aire, R.Oe. نحن بذلك لا نعرف أسماء الأغنياء في رواية (يقول الأغنياء، ١٩٧٦)، ولا أسماء الأطفال والوالدين في بيت ريفي في رواية (هل تسمعونه؟ ١٩٧٢). إن ما يحسب حسابه في الحقيقة هو ما يقال وليس من يقوله: وهو أيضاً علاقات اللغة وما تريد أن تشير إليه وليس الفاعل المناسب الذي ينطقها. حتى لو أن "أنطون تشيخوف" هو الذي يقول: "موت" في قصة قصيرة رائعة (استخدام الكلام، ١٩٨٠)، المهم هو للفعل "مات" أكثر من مؤلف "بستان الكرز": الكلمات ليست لنا، إنها للكاتب.

لهذا السبب لم تعد الشخصية اليوم إلا ظلّاً لنفسها [...] حتى لو أن الاسم الذي ينبغي عليه بالضرورة أن يتخلط، يشكل للروائي شيئاً من الإحراج<sup>(٧٢)</sup>. ويشير "جويس" إلى البطل المتحول الشكل في رواية "انبعاث فينيزن"، كما تلاحظ ذلك "ناتالي ساروت"، بـ "E.C.H"،<sup>(٧٣)</sup> وهو مختصر قابل لتأويلات متعددة.

\* Vagissant = الاستهلال (صوت الوليد عندما يولد). عن للنهل.

\* Ossuaire = العظمة، الذي تجمع فيه عظام اللوتي في للنهل.

إذا كان "فوكنر" في رواية "الصخب والعنف" يعطى الاسم الشخصى نفسه لشخصيتين مختلفتين، ويفعل ذلك مرتين: هنا "ككتانتان" و "كاديانان" *deux Quénin, et deux Caddy* فإنه يفعل ذلك لجبر القارئ على تعرف الشخصيات "من الداخل". بعد ذلك، يعطى "يونيسكو" *Ionesco* لكل شخصيات المسرحية نفسها الاسم الشخصى نفسه (جاك أو الخضرع). ونجد المختصر الذى يحبه "كافكا" بشكل متقطع، فاشهر روايات الإثارة الفرنسية فى القرن "قصة O" *Histoire d'O* لا تعطى لبطلتها إلا مختصراً. ويحيلنا هذا المختصر إلى دلالة جنسية بديهية. تحول السادو-مازوشية فى الكتاب الشخصية إلى وسيلة، إلى آلة للذة وإلى سلعة تتناقضها الأيدى. ويستخدم "كلود سيمون" الحرف نفسه ليشير إلى كاتب فى زراعياته *Ses Georgiques* حيث نجد الشخصين الآخرين يحدان بالحروف *L.S.M.* و *S.* هؤلاء الأبطال الثلاثة عاشوا المغامرات نفسها والانفعال نفسه <sup>(٧٥)</sup>. إن البحث عن المماثلة هنا يجعل النص لا يحيل إلا على نفسه، وليس على العالم الواقعى. إن المختصر عامل قوى فى الأشخاصانية وفى اللافردية، وفى اللاتحقيقية. مع احتمال أن يتطابق مع الاستيهامات (بولين رياج *Pauline réage* فى الخورى *C* لجورج /١٧/ باتاي).

وإن كان القص الإثارى يستخدم للمختصر، فذلك بدافع الحذر أو الخجل، وبدافع الإثارة كإنسان عار مقنع عند "كلوسوفسكى"، لأن مبدع اللذة متعاوض *Interchangeable* باعتبار أن الإثارة تكرر. يتصل القص المثير بالرواية الجديدة (التي تستخدمه غالباً: "روب غرييه"، و "كلود سيمون")، لأن الحرف ظاهرة من النص. كما لو أن "شخصيات". "روب غرييه". "لم تعش قبل السطر الأول من النص" و "ينتهى وجودها مع كلمة النهاية" <sup>(٧٦)</sup>.

ويبقى أنه لو أراد مؤلف رواية "بيت الموعد" أن يكتب آخر رواية مغامرات عن هونج كونج، لكان لهذه الرواية، المحصورة فى متاهتها على الورق وفى دماها الكرويتينية، مكانة بسيطة إلى جانب رواية (مثل طالب مدرسى) لجون لوكارى *John le Carre*. يمكن أن يكون من الخطر الاهتمام بالمحتويات فى تاريخ للأشكال الأدبية أو فى جمالية *Esthétique* لها (وإن كنا نجد أن كلمة جمالية قد هربت، فإنه يمكن الحديث عن الشعرية *Poétique*).

لقد تجنبنا حتى الآن الحديث عن طبع الشخصيات وعن مهنهم وعن وظائفهم الاجتماعية: وتحقق بغربة كبيرة أن الأبطال الرئيسيين فى أكبر روايات القرن ليس لهم مهنة، وإن كان لهم مهنة (وغالباً، هم فنانون) فإنهم لا يمارسونها أماناً، لقد منحوا أنفسهم عطلاً، من "جيمس" إلى "بروست" ومن "فيرجينيا وولف" إلى "تاتالى ساروت" (الكاتب وضع على حدة) أو إلى موزيل. مع ذلك، إن دلالة كلمة "بطل" قد تغيرت خلال القرن كما تغيرت فى الوقت نفسه تقنية للتقدم. إن البطل البطولى، ذلك الذى يفخر من "هوميروس" و "فيرجيل"، والذى يعبر روايات الطائفة المستديرة والذى يزين بمجده حسب السيدة "كليفس" *Clèves* البطل الذى يغير باريس وفرنسا، مثل "راستينيك" أو "كومارسى" ومثل: نخامة أوجين روغون *Eugène Rougon*، ومثل بحث أسطورة نابليون فى روايات "هوغو" و "ستاندال" و "تولستوى"، فى روسيا.

هذا البطل، مات في القرن العشرين، ولكن لم يمت مباشرة: إن البطل الذي اُشاد إليه "نيتشه"، والذي سماه "بارس" Barrès ولكنه كان عاجزاً عن إبداعه (وعندما يكتب روايته "سجناتهم"، فإن الكلمة تأخذ معنى ساخراً) يتجسد بعض الوقت عند قرائهم - "موتتران"، "مالرو" بالتأكيد، وربما "دريو لاروشيل" Drieu la Rochelle و ١٨/ عند صناعي للتحقيقات للصورة عن المغامرات الخالدة - "مينفواي" و "كيسيل" Kessel و "سانت إكزوبيري" Saint-Exupéry إن روايات "الحلم"، "الشرط البشري"، "جيل"، "لن تقرر الأجراس"، "بريد الجنوب"، "الطاقم"، "الفرسان"، تعدد وجهة "مكتور"، ذلك البطل الخالد في الظاهر، والذي سيُعثر وجهه بالتراب، أو وجهة "أخيل" في العالم الذي لا يبقى فيه على قيد الحياة إلا شخصيات كلوليس". إن رواية البطولة هي أولاً رواية عسكرية، ولهذا كانت قد توارت في فرنسا منذ عهد لويس فيليب "إن رصيد "نابليون" الذي متحنا منه كثيراً قد نفذ فلم يرح "نابليون الثالث" رواية كرواية "ميريام"، ولكنه أوحى برواية "الأنهار"، لقد بعثت الحرب العالمية الأولى وما رافقها من ثورات أو تلاها الشخصية البطولية<sup>(٧٧)</sup>.

ويتم كل شيء كما لو أن هذا النوع من الشخصيات بحاجة إلى التاريخ المعاصر، وكما لو أن مبدعها يشارك في هذا التاريخ. كل أولئك الذين ذكرناهم ونجدر Jungel مؤلف رواية "عواصف من الفولاذ" كانوا مقاتلين. إنهم عبروا الحدود التي تفصل الحياة عن الخطر المميت، وأفكروا أن يكون فيهم يوماً جسد مفعز: "حينئذ، حيث فجأة أمر خارق للعادة، ووقت، ووقت بين الأموات، وبين الأحياء: وعرفت ماذا تعني النعمة والمعجزة [...] فجأة، عرفت نفسي، عرفت حياتي. إذن، لقد كنت أنا، ذلك القوي، ذلك الحر، ذلك البطل"<sup>(٧٨)</sup>. وإن يعرف بعض الروائيين كيفية تجاوز الفرد (موتتران، دريو)، وبعضهم الآخر، مثل "مالرو" سيضعون البطولة في خدمة التضامن والعدالة: إن مانويل manuel في رواية "الأمم" يناضل من أجل إسبانيا الجمهورية. وجيل Gilles من أجل الفاشية. وما يهمننا هنا ليس أن نحاول، بعد آخرين كثيرين، صنع رسم للبطل، ولكن أن نسجل أنه، لوعادت حرب عام ١٩١٤ للتلهج، لما كان لهذا البطل أن يفلت من المذابح الأكثر فظاعة أيضاً لحرب ١٩٣٩ - ١٩٤٥، ومن المعسكرات الهظرية، والبطل الثوري - مع أن "مالرو" الذي لم يقض محاكمات موسكو، كان قد أصبح ديغولياً وكان قد عزف عن كتابة الرواية - لن ينجو بعد من ظهور المعسكرات الستالينية: حينئذ، كان الأبطال الضحايا المترنحة والخالدة التي تنتصب في رواية "الدائرة الأولى"، ورواية "مقصورة لاسرطنين"، ولانجد فيها جلاذيتهم. تسجل أعمال "موتتران"، بطريقة غريبة، ٦٩/ وعلى مر الزمن، الانتقال من البطل إلى البطل المضاد، من رواية "الضواري" (١٩٣٦) إلى رواية "الفوضى والليل" (١٩٦٢)، من "البان دوبريكول" Alban de Bricule إلى المناضل القديم للحرب الأهلية الإسبانية، "سيليستينو" ce-lestino في أولى هاتين الروايتين، الشخصية الرئيسية، التي هي أيضاً الشخصية الرئيسية في رواية "حلم"، يتصدى "البان دوبريكول" Alban de bricole للحياة والموت اللتين يسببهما الثور



(واكن تسلسل أحداث القصة المتخيلة يعكس تسلسل أحداث الطباعة : فالبطل عمره هنا ١٧ عاما)، يقول «البان دويريكول»: «لا يهمني أن أقتل، إن كنت فعلت قبل ذلك أمرا يليق بعقلي»<sup>(٧٩)</sup> إن الثور هو ك «الحياة التي تاكل نفسها بمقدار، في حالة نشوة الإبداع وألمه»<sup>(٨٠)</sup>، وتظهر للجميع أمامه «سيادة الإنسان» ويحصل بعد حوالى أربعين عاما انقلاب خارق: فالإنسان، بعيدا عن كونه منتصرا على الثور، هو الكاثر: «عندما كان شابا، كان يقول لنفسه: إن الحياة ثور قتال، أما اليوم فإنه يعتقد أن الإنسان هو الذى كان ثور قتال. إن الثيران التي تصارعها في تلك الحلية، وفي مئة من الحلبات كل يوم احد، هي الإنسان»<sup>(٨١)</sup>. وكما لاحظ ذلك ميشيل ريمون<sup>(٨٢)</sup> michel raimond أن الإنسان قد أصبح ضحية، كالحيوان. وعندما يموت الثور يقتل «سيليستينو» مثله باريح طعنات رمزية من سيف. لقد اتصل روائى البطل المنتصر في نهاية حياته بالشعب المهزوم الذى جسده في رواية «العازبون» (١٩٣٤) وفي المريض العقلى Exupere في رواية (سبدي قاتل، ١٩٧١): «إن كنت أرسم شخصيات بطولية، فإننى رجل يرسم ما يود أن يكون، أو ما يريد أن يجعلنا نظن أنه كائن. وإن كنت أرسم شخصيات تالفة، فإن ذلك لكى اطرد التفاهة التي أجدها في نفسي. باختصار، إننى أوضع دائما ورغما عنى في بعض الشخصيات التي أرسمها، أننى شغف مسكين»<sup>(٨٣)</sup>. إن «المساكين» الأبطال المضادين، المسوقين، والذين هم من سقط المتاع في التاريخ كخيريون في رواية القرن العشرين. إنها ورثتهم من «بلزاك» ومن «ديكنز» ومن «فلويد» ومن «دستوفيسكي» ومن «زولا»: الفلاحون العنيفون عند «جيل رونارد» Jules Renard، البؤساء عن «شارل - لويس فيليب» Charles - louis phippe، مستلجرو فندق الشمال عند «أوجين دابيت» Eugène Dabit، صبي الفئق عند «ريمون غيران» raymond Guerin والمجرمون الأغبياء عند «سيمنون» simenon (في الرواية الملفة، يكون الجرم مجهزا بقوة ومجد شيطانيين، ويظهر الملتش الخاص المنتقم<sup>(١٠)</sup> عظمته /٧٠/ في النهاية) أمام مفتش هو برجوازي صغير، وتتنتزه زوجته بالمعدات bigoudis، وفاقو الإرادة عند «عمانويل بوف» Emmanuel bove والسجناء عند «جينيه» Genet، للمستخدمون الصغار عند «مارسيل إيمي» Marcel aymé و «ويمون كنو» شخصيتان تسيطران على هذا الشعب من الأغبياء: «كريبور» cripure و «باردامو» Bardamu. يصف «لويس غيغو» في رواية «الدم الأسود» (١٩٣٥)، التي قدم لها عندما أعيد طبعها «مالرو»، يصف، أربعا وعشرين ساعة من حياة مدينة من مدن الإقليم.

«كريبور» cripure (استاد فلسفة أطلق عليه طلابه هذا اللقب المكون من المقطع الأول والآخر من كتاب كانط)، وهو رجل ينوء بالإخفاق (رحيل الزوجة سيوجد مرة أخرى في آخر حياة «غيغو» في روايته «كوكو ضائعة»، ١٩٧٨)، وهو مقنم عاجز عن التصرف مخفق، لا أمل له، وينتهي به الأمر إلى الانتحار، وهو يرى نفسه عاجزا عن تجاوز تناقضاته.

والكتاب الذى يكتبه يسمى مختارات قيمة من اليأس. سيكون له أبناء ينتسبون إلى «سارتر» و «كامو»، أكثر مما ينتسبون إليه. يصبح موضوع اليأس بعد الحرب موضوعا على «الموضة» : تعيد اكتشاف كتاب «دراسة في اليأس» le traité du désespoir «كير كيغارد»

kirkegaard (المترجم عام ١٩٢٧)، وجمعت دراسات النقد الأسمى لمؤسس مجلة esprit، عمانويل مسونى emmanuel mounier تحت عنوان «أمل اليائسين». وتشهد دراستان لـ «بيير هنري سيمون» pierre-Henri simon أن اللبطل لم يعد ذا فائدة: محاكمة الإنسان في محاكمة اللبطل.

إما باردامو فهو، أمام الحروب التي تُظهر الأبطال، النموذج المثالي لللبطل المضاد: لقد أصبحت أمام أي بطولة كلامية أو حقيقية نافراً بهلع شديد، ومن هنا تأتي الميزة الهزئية لخطاب ألبيرفوريسور يستقرب Destombes: «نطالب بالنفس العظيم للقصة الملحمية» (٨٤)....! «ومن هنا تأتي صرخة «فيرديناند» ferdinand: «يعيش المجانين والجبناء» (٨٥) «ذلك لأنه يرفض الموت الذي يقبله القانون الذي كرسه شخصيات «كيلينغ» kipling، «ويريد إنقاذ نفسه» (٨٦). تنقصه «فكرة واحدة، ولكنه حينئذ فكر رائع، أقوى من الموت ولا يحدث فيه شيء إلا بفكرتي الساعية إلى نشر اللذة واللامبالاة والشجاعة في جوانب تلك الفكرة كلها. بل كثير الحيوية» (٨٧). لن يكون «باردامو» أبداً أكثر قوة من الموت، وهو بهذا الثمن لن يموت، ويولد من بذاره أخرون مثله: ٧١/ في دروكانتان «Ropuentin هو «باردامو» بقي مدنياً، وإن الطبيب في رواية «الطاعون» ليس بعيداً عن طبيب رواية «رحلة في عمق الليل». لتتخيل رواية «في البحث عن الزمن المفقود» متروكة لـ «كوتار» cottard أول «دويوبوين» Du Boulbon.

#### الشعور بالذنب Le sentiment de culpabilité

إن الشخصية التي أظهرنا أن التحليل الباطني والمولوج اللانهائي يبتلعانها بالتدريج، وباعتبار أنها تعارض بطولية الفعل (وتعارض عكسها، الجبن أو سلبية اللبطل المضاد، الغريب عن القصة)، تصادف، باعتبارها محتوى، وباعتبار أنها مسكونة شعوراً غريباً يساهم في تهديمها: الشعور بالذنب. إنها سيطرة «فرويد»، ولكن بعض الكتاب لم يكونوا قد قرؤوا «فرويد»، إنهم أبناء «دوستوفسكي»، ومنهم «بروست» هو نفسه.....

يمكن للمصطلح أن يشير إلى شعورية تنتج عن فعل يعتبره الفاعل جديراً بالعقاب، فضلاً عن أن السبب المتخبر به يمكن أن يكون بقليل أو كثير مناسباً (نم مجرم أو لوم ذاتي لمظهر عبثي)، أو أيضاً الشعور الزائد بالسخط الشخصي بلا علاقة مع فعل محدد يهتم الفاعل به نفسه.

عندما تسأل «البرتين» albertine في رواية «السجينة» الراوى عن «دوستوفسكي»، تصل الحادثة بينهما إلى حد الشعور بالذنب: «ولكن، هل قتل «دوستوفسكي» أحداً أبداً؟، يمكن لكل الروايات التي أعرفها له أن تسمى قصة جريمة. إنه استحوذ عنه، وليس من الطبيعي أن يتحدث دائماً عن هذا.

لأظن ذلك، يا صغيرتي البيرتين، لأنني لا أكاد أعرف شيئاً عن حياته. إنه إن المؤكد أنه ككل الناس قد عرف الخطيئة، بشكل أو بآخر، وبالترجيح بشكل تحظه القوانين. يمكن بهذا المعنى أن

يكون مجرماً بعض الشيء، مثل أبطاله، الذين ايسوا مجرمين تماماً، والذين تتهمهم معترفين بالظروف المخففة. وربما لم يكن بحاجة إلى أن يكون مجرمًا. لست روائية، ومن الممكن ٧٧/ أن يستهوى الابعين ضرب من الحياة لم يعانيه شخصيا [...] أقر مع ذلك أن هذا الاقتسام بالقتل عند «دوستوفسكي» أمر غير طبيعي»<sup>(٨٩)</sup> ينبغي أن يقرب المونولوج المتعرج، والحائر والمغرى عند الراوى (على الرغم من الإنكار: «كل ذلك يبدو بعيدا عنى كل البعد الممكن) من ملاحظة متأخرة فى دفتر الإضافات رقم ٥٩ (حيث نرى أن «بروست» يعرف محاضرات «جيد» عن الكاتب الروسى): «يمكن لكل روايات «دوستوفسكي» أن تحمل اسم «الجريمة والعقاب» [...] ولكنه من المرجح أن «دوستوفسكي» يقسم إلى شخصين ماهو فى الحقيقة شخص واحد. هناك فى حياته بلاشك جريمة وعقاب (ليس له علاقة، ربما، مع الجريمة)، ولكنه فضل أن يوزع على اثنين، وأن يضع آثار العقاب على نفسه عند الحاجة (بيت الموتى) والجريمة على آخرين»<sup>(٩٠)</sup>. لم يكن «بروست» فى الحقيقة معجبا كل الإعجاب بمثال «دوستوفسكي» لو لم يكن فى المذات والأيام «قد أبدع شخصيات (تسانية على العموم) يلتهمها الشعور بالذنب، والتي تسبب أفعالها المثيرة موت أم أو انتحارها. إن مازوشية «شارلوس» charlus يمكن أن تكون تعبيرا عن الغريزة الجنسية نفسها. ولكن الراوى فى رواية «الزمن المستعاد» هو الذى يشعر أنه متهم بموت جنة لأمة ويموت «البيريتين»، ويمنى بكلمات يعتمدها الألم أن يكفر عن ذلك: «أين أجد التكفير، عندما سينتهى عملى، مجروح بلادوا، أتألم ساعات طويلة، فأرقنى الجميع، قبل الموت ا»<sup>(٩١)</sup> والمعنى هنا العلاقة بين الأنا والأنا المثالى، بقية من عقدة أوديب، ويمكن أن نفكر أيضا بملاحظة «فرويد»: أن التانيات الذاتية هى تانيات ضد موضوع الحب، يسقطها هذا الأخير على الأنا الخاص»<sup>(٩٢)</sup>.

إن، يقدم الراوى نفسه (فى رواية «فى البحث عن الزمن المفقود» بصفته واحداً من أكبر المذنبين فى القرن العشرين، مذنب بهذا الذنب الذى ليس له سبب واضح، وبهذا الشعور الذى هو نصف لأواع، والذى يهمنى هو وحده هنا، لأنه، إن كان المجرم الحقيقى يقتل، فإن الشخصية التى تشعر أنها مذنب) تتابع، هى، العيش، ولكنها معنية من الداخل، بائسة بؤس برميثيوس. ٧٢/ إن فى قلب واحدة من أكبر روايات «جوزيف كونراد» Joseph conrad، شعورا عميقا بالذنب. لقد ارتكب بعض أهم أبطاله مثل «لورد جيم» Lord Jim و «أسود النرجس» Le Nègre du narcissis، و «رازوموف» Razumov فى رواية «تحت أنظار الغرب» (end western eyes)، و «نوسترومو» Nostromo، والكابتن «فاللى» whally فى رواية «نهاية المجال» (the end of the tether) خطأ جسيما، فيغيرهم، ويأكلهم الندم، حتى يقتلهم.

ليس كونراد مؤلف رواية مغامرات كلاسيكية، ولأمؤلف رواية بحرية<sup>(٩٣)</sup>. كان اللورد «جيم» يحلم أنه بطل يستطيع وحده السيطرة على العاصفة وعندما تحل العاصفة يترك السفينة والمسافرين، ويستطيع أن يصنع حياته من جديد، وأن يسيطر على جزيرة ولكنه، وقد عفا عن

مجرم، لم يحاول أن يسرق مسلكه وسيقتل في ضرب من الدوار الناشئ عن العقاب الذاتي. أما «نوسترومو» فإنه، بعد أن كان بطلا، اختلس مال المنجم الذي كان مسؤولاً عنه، غير اسمه (كالورد جيم)، واعتبار أنه خسر شرفه، فإنه سيقتل ليلاً بالخطأ: لا لقد انتهت حيوية الرحلة المغامراتية، والعودة للظفرة، والنجاح الذي يكمل المشروع [...] لقد خفت رغبته، كما لو أن الروح هربت تاركة الجسد خاملاً في أرض لم تعد تسكنها»<sup>(٩٤)</sup> وإن السبب الحقيقي لذلك واضح، وهذا يصح على شخصيات أخرى ويشرح سبب تهنمها: «إن خطأ فالسما أو جريمة تحدث في حياة الإنسان، فتعذبه كورم خبيث»<sup>(٩٥)</sup>. هذا «الشعور الحاد بالشرف المفقود» (مقدمة اللورد جيم) لا يكشف عنه شيء مثلاً يكشف عنه «رازمووف» razumov، بطل رواية «تحت عيون الغرب» - (Un-der western eyes). وهو يدرس، يلجأ إلى بيته إرهابي، يسلمه للشرطة لضعفه. ويصبح بين يدي الشرطة مكلفاً باختراق أسرار اللاجئين الذين ضد القيصريّة في جنيف. وعندما أصبح عاشقاً اخت الرجل الذي أسلمه للشرطة لم يعد يحتمل ثقل خياناته، فباح للثوار للرهبين بحقيقة أمره ولم يدافع من نفسه عندما كان يضرب ضرباً مبرحاً، فهو عاجز عن المقاومة، مبيض الجناح، أصم، ويصرخ جلادته: «رازمووف الرائع! لن يكون بعد اليوم صالحاً للتجنس على أحد. لن يتكلم بعد اليوم، لأنه لن يسمع شيئاً قط في حياته. ولكن جلادته نفسه هو جاسوس. وبذلك فإنه في اللحظة التي أعاد فيها البطل ٧٤/ بناء حياته، وفي اللحظة التي يكاد فيها يتزوج من يحبها، في هذه اللحظة، يحطم البطل كل ما بنائه، لأنه لم يعد يستطيع احتمال عاره الخفي. لن يخرج أحد من هذه الرواية سالماً، لا القيصريون الذين حكم عليهم النظام الديكتاتوري، ولا الإرهابيون، الذين تستنكر أساليبهم. يكتب المؤلف في مقدمة طبعة عام ١٩٢٠ «إن أكثر الأفكار رعباً هي أن كل هؤلاء الناس هم نتاج للعموم وليس الاستثناء. نتاج لطبيعية مكنهم، وزمانهم وعرقهم». إن «رازمووف»، للقسم بين المعسكرين يشارك في الوقت نفسه في دراسة ديكتاتورية مطلقة وحماقتها، ديكتاتورية تلقى وراء ظهرها كل ما هو شرعي، وفي «الرد الذي لا يقل حماقة وقبحاً نجد روحاً ثورية هي طوبارية خالصة [...] هؤلاء الناس هم عاجزون عن رؤية أن كل ما يستطيعون إنتاجه يؤدل إلى تغيير الأسماء».

لقد كان «كونراد» قد كتب قبل أربع سنوات من رواية «تحت عيون الغرب» التي كتبت عام ١٩١١، رواية «العميل السري» the secret agent (١٩٠٧)، واحدة من أول روايات التجسس إن لم تكن أولها، مدخلة بنفك في الأدب العالمي واحدة من أعظم أساطيره المستقبلية. ويتصل الشعور بالذنب هنا بموضوع الخيانة والإرهاب. حتى إن كان «كونراد» استوحى الأحداث التاريخية التي جرت من قبل (اعتداء فاشل على مرصد كرنويش Greenwich) واستشف أي نوع من الشخصيات سيسيطر على العالم، إبان قرننا كله، إنه الإرهابي الذي يتعدى في نهاية القص: «لقد كان قوة تداعب أفكاره صور الخراب والتهديم. كان يمشی، رقيقاً لاقية له، كرهبا، بائساً وفظلياً في بساطة فكره، الذي يريد أن يبعث للعالم من جديد بالجنون وباليأس»، في هذه الرواية الرائعة

والمخيفة، كل المنفلذين، متهمين كانوا أم أبرياء، يموتون. ويتابع الزعماء حياتهم في الظل، متهمون بلاشعور. هامسون ساخرون لعالم آخر، إنه عالم القارئ. لقد رسم «مالرو»<sup>(٩٦)</sup> بدوره في رواية «الشروط البشرية» إرهابيا، اسمه «تشان» Tchen، وهو معذب بالكربيس، تلك الاضطرابات التي ستجدها في أحلام الشخصيات السارتريّة: إنه لا يكدّ يتحدّث عنها، ولكن «مالرو» قرأه كثرادة. و«سارتر» قرأ مالرو (مع احتمال أن يجعل «سيمون دويوفوار» تتجزء في مجلة «الأزمة الحديثة»: في مقالة عنوانها «فكر / ٧٥ / اليمين اليوم»). في هذا العالم يتحمل الأبطال المهيمون بسخرية بالأبطال المهيمين: لم يعد هناك بطل. لم يستطع أحد أن يشعر ويوضع في رواياته الترابط بين خيانة القيم وخيانة الآخرين، خيانة النفس وخيانة البلد، مثلما فعل ذلك «غراهام غرين» Graham Greene. فقد وصل به الأمر إلى أن يكتب بخصوص جاسوس واقعي سيلهم «جون لو كاري» John le carré رواية جيدة، إنها رواية (la taupe = الخلد) «لقد خان بلده، نعم ربما قد فعل ذلك، ولكن من بيننا لم يكن أحدا أوشينا أكثر أهمية من بلده»<sup>(٩٧)</sup> إن «جرين» يكتب تارة في التجسس (الععمل السري، ١٩٣٩، قطار استنبول، ١٩٣٢، وزارة الحديد، ١٩٤٢ رجلنا في هافانا our man in havana ١٩٥٨) وتارة يصف شخصيات ممزقة، ثم مهدمة بالشهوة والندم كما في روايته (نهاية القضية، ١٩٥١، The end of the affair، وجوه المسألة the heart of the matter). (١٩٤٨).

إن السياسة والثورة والمخابرات والشر والخطيئة والإرث المسيحي، كل ذلك يقدم بموهبة رائعة في السرد، ولا يكفي لجعل من «جرين» واحدا من أول مبدعي عصرنا. لقد جاب العالم دون أن يساوي مريوبا asthmatique محبوساً في غرفته. إن ذلك الشعور بالذنب الذي ينتشر في عمله، كبقع الدم التي أن تستطيع كل ويسكي اسكوتلانده أن تغسلها، هو الأمر عند «برناتوس» وعند «موريك» - مشاركة مهمة في التاريخ، العظيم والمنصط لشخصية الرواية. قبل ذلك، كان هناك «كافكا»، الذي قدم هو أيضا قراءة سياسة لحصرنا، ولكنها إرهابية وغير مقصودة. إن البيروقراطية النمساوية - الهنغارية للهابسبورجيين Habsborg، التي نقضها «موزيل» ليست هي الديكتاتورية الهتلرية. وتثير رواية «الحاكم» تأويلات أخرى: ككل الأعمال العظيمة، تثير غير ما تأويل(٩٨). لا يدري جوزيف ك. لماذا نوقفه، ولماذا نحاكمه: بعضهم قد أوقف، ولكن ليس الجميع، إذن، لم تكن في الحقيقة محاكمة لكل الناس. لم يترك، وقد قبل وضعه كمتهم، مع ذلك، ما لخطأ الذي ارتكبه. وتظهر الكناية التي يستخدمها الحراس<sup>(٩٩)</sup> أن هناك قانونا، ولكنه من المستحيل أن يعرف، أن ك. استثناء، ذلك لأنه يطرح أسئلة، ويرمي إلى كشف حقيقة يفضل الآخرين / ٧٧ / أن يجعلوها: يقول الرجل «إن كان الناس يبحثون عن معرفة القانون فكيف حدث أنه منذ كل هذا الوقت الطويل، لم يطلب منك أحد غيري أن تدخل؟» يرى الحارس أن الرجل يقارب على النهاية، ولكي يبلغ طلبة إذنه الحق، يزار في أذنه: «ليس لأحد غيرك الحق في الدخول إلى هنا، لأن هذا الدخول لم يصنع إلا لك وحدك، الآن انهب، وأغلق الباب»<sup>(١٠٠)</sup>. إن «ك.» في الحقيقة، وكما لاحظ

ذلك «كلود دافيد» Claud david. يواجه بقانون لا يستطيع بسبب موجباته أن يجيب: «إنه خارج عن القانون، مهما يصنع، فهو إذن متهم». والغريب أن التهم يجب عن دعوات المحكمة دون أن يكون مجبرا على ذلك. يشعر إذن أنه مذنب ذنبا ذا تأثير عظيم حتى ليبود وجود. k أكثر سخفا، وأكثر تقاضا، ولكنه لا يعرف أكثر من أى شيء، فهو إذن محكوم، مادام لا أحد يقاتل من المحكمة عندما يمثل أمامها.

ويمكن هنا الشعور الحقيقي بالذنب: أن تشعر أنك مذنب، دون أن تعرف بأى خطأ. يعيش البطل، أمام تفوق غير معروف وإمام إنية Immanence غير عابلة، وجودا معذبا. كما لو أنه مذنب سرمدى بالخطيئة الأصلية، التى يتحدث عنها عدد من فقرات «يوميات»: «هناك ثلاث وسائل ممكنة لمعاذلة الإنسان على الخطيئة الأصلية: أكثرها لطفا كان العقاب الحقيقى: الطرد من الجنة، والثانية كانت تدمير الجنة، والثالثة، وهى أكثرها فظاعة - كانت منع الإنسان من الوصول إلى الحياة الخالدة، وكل مابقى ترك دون تغيير»<sup>(١٠١)</sup>.

لم يبدع أحد شخصيات مسكونة، وفى بعض الأحيان مصطمة بالخطيئة الأصلية، وباتهام لاهاوتى، مثلا فعل «جورج برنانوس». لقد أدخل فى الرواية الفرنسية عنصرا لم يكن أحد قبله قد أدخله إلا «توستوفسكى» فى الرواية الروسية: حالة الإجرام، ليس الشعورية ولا الغرامية - إنه مجال الرواية التحليلية النفسية لـ «فرانسوا مورياك» على سبيل المثال - ولكنها الماورائية. ترتبط كل الأخطاء المرتكبة، وحسابات النفس والعلاقات بين الشخصيات والأزمات بالشيطان، وبالله. إن هذه التقنية تميل أولا «برنانوس» إلى ماورائية الرواى التى هى دينية هنا. ولكن البطل الذى يتوصل بذلك إلى عظمة جديدة محم فميا /VV/ تطلعه من نفسها بلا الشيطان، وبلا الله، شخصية كلاسيكية. إنه مبتلع، وفى بعض الأحيان مقتول، تبتله ومقتله معركة تتجاوز قدراته. لا يستوقف الرواى لا المجال التحليلى ولا المجال الأخلاقى. ولا يستعيد التحليل النفسى حياته إلا عندما يتموضع فى عالم روحى حيث توجد «جنود الشهوات أى للشيطان والله»<sup>(١٠٢)</sup>.

لهذا يسفر الكاتب من «المحتمل» وعن «القابل للتصديق»، أولئك الذين يذكرون ذلك لا يستطيعون للتعبير عن العبث الذى قمته عند «برنانوس» حرب ١٩١٤-١٩١٨<sup>(١٠٣)</sup>. إن الجرائم التى تقتربها الشخصيات لم تعد جرائم الرواية البيوليسية - مع أن «برنانوس» كتب روايتين بولييسيتين «جريمة» و«حلم مزعج» فليست الجرائم البيوليسية أقل خرقا للقانون من قاتل إله. وإن الجمهور والحالة هذه يحترم بطل رواية «تحت شمس الشيطان» ويرضى الألم مجزءا، ولا يرضى أن نعالج المشكلة «نقعة واحدة». إن فى الشر بالتأكيد لذة وإن تلك الشكوى المرعبة من الخطيئة<sup>(١٠٤)</sup>، هى التى تغضى إلى كره الذات فى تراجيديا يكون الشيطان مخرجها. فى رواية «تحت شمس الشيطان» تتوازن «صرخة اليأس المتوحش» لموشيت Mouchette بالخورى «دونيسان» Donissan، اليأس الذى يوزع الأمل بسخاء». إذن إن الجريمة والتكفير فى وحدة شعور القديسين تتجاوز كل التجاوز العالم المرئى والأبطال الكلاسيكيين. وليس الموت نفسه نهاية

الحبكة، إنه يكشف: العالم اللامرئي الذي كنا نعرف عنه والذي هو منذ زمن طويل في أعماق نفسنا، في تلك الأعماق "حيث ترتوى الشهوات العظيمة" (١٠٥). إن رؤية الروائي - باعتبار أن لفعل "رأى" أهمية رئيسية عند "برناتوس" - تتجاوز الفرد وتهمة، الفرد الذي ليس إلا "طفلاً كبيراً مليئاً بالصعوب وبالملل" (١٠٦)، والذي يتجذر في "القطع الإنساني الذي يثير الشفقة أو في حشد التائبين الذين يأتون للاعتراف عند خوري كومبريس" Lumbres. هذه الرؤية الكلية للشخصيات تبلغ الأوج في أثناء الصلاة "انظر أولئك الأطفال، رياه، في ضعفهم" (١٠٧) وهي في الوقت نفسه عاقبة للروائي: "إن الرؤية هي في بعض الساعات، وفي حد ذاتها، امتحان صعب إلى درجة أننا نود من الله أن يكسر للواة . سنكسرهما يا صديقي.... لأنه من الصعب أن يبقى المرء وافقاً تحت الصليب، ولكن ما هو أصعب أيضاً أن تنتظر إليه بنظر ثابت" (١٠٨). إن علاقة الروائي ٧٨/ بشخصياته لا تشبه أي علاقة أخرى، لأنه ينظر إليها نظرة أنت من مكان آخر: لقد انطلقت من هنا، ونهبت إلى مكان أبعد من الهند [...] وما هي إذاً تحت أنظارنا، تلك الروحانية البرنية... (١٠٩) ويتراجع التحليل النفسي أمام "سُر تسيطر فكرته على العقل": فتارة "يسر رجل آخر ويعجب بنفسه من خلالي" إنه الشيطان، وتارة يحمل وجود الله سلاماً وفرحاً. إن بطل القصة الحقيقي هو القديس (رجل غير عادي) وبياهي "بمعرفه غير عادية"، بعيداً عن الصراعات الداخلية وعن "إغراء اليأس" وعن "الجدود". ويعبر عن ذلك "برناتوس" في رواية "الأطفال المهانون" (١١٠) يقول "حلمت بالقنيسيين والأبطال، مهملاً الأنواع الوسط في نوعنا وارى أن هذه الأنواع الوسط لا تكاد تكون موجودة، وأن القنيسيين والأبطال هم وحدهم الذين يحسب لهم حساب. إن الأنواع الوسط هي عصبية ورواسب - من يأخذ كمية منها كيفما شاء يعرف كل الباقي". إن هذه النظرة الآتية من مكان آخر هي بالتحديد ما يأخذه "جان بول سارتر" على "فرانسوا موريك"، في مقال كان اشتهر من مجلة NRF (شباط ١٩٣٩) (١١١): السيد فرانسوا موريك والحرية.

في الحقيقة، إن سارتر يتهم "موريك" (بكلمات مفاجئة في بعض الأحيان، عندما يتحدث عن "سوقيته المفلجة") باسم جمالية الحرية: إن الشخصية الروائية ينبغي أن تكون مستقلة وحررة، ولا ينبغي أن يحكم عليها المؤلف. وتنحصر هذه الجمالية نفسها من فلسفة هي، بالبداهة، تضع الحرية في مركزها. ولم يكن "موريك" مخطئاً لأنه استقر في قلب الوعي فقط، ولكنه أكثر خطأ عندما لم يبق فيه: "عندما يرى أن فراق "تيريز" أفضل له، يتركها، ونهب فجأة ليستقر تماماً في وسط وعي آخر [...] يقوم فيه بثلاث جولات ثم يمضي كأنه نعمة".

إن أن يكون للروائي الحق في ترك منظور وحيد، ولا أن يكون له عدد من وجهات النظر في الوقت نفسه، ولا أن يبلف إلى دوافع سرية، ولا أن يستخدم تلك التداخلات التي تستخدمها الرواية منذ القرن الثامن عشر، والتي أوجدت عند "ستين" Sten و "تيدرو" Stendhal و "ثاكرى" Thackeray آثاراً ساخرة. ولكن الأهم، أن "موريك" يخضع شخصياته لفقر يخلط بإرادة الروائي "قرد م. موريك" أن "جورج" كان ضائعاً ٧٩/ في عرف "تيريز". لقد قضى بذلك كما قضت الالهة الماضي جريمة قتل الوالد وارتكاب المحرمات على أوديب.

إن، إن تقنية "موريك" "غريبة": "وتتضح غرابة تقنيته كلها عندما يسبغ وجهة نظر الله على شخصياته: الله يرى للداخل والخارج، نواخل النفوس والأجساد، كل العالم بصفة واحدة. وإن "موريك"، بالطريقة نفسها، المعرفة للكلية بكل ما يتعلق بعالمه الصغير، إن ما يقوله عن شخصياته هو كلام مقدس (انجيل)، يعرب عنهم، يرتبهم، ويحكم عليهم دون أن يكون لهم حق النقض".

أما بالنسبة إلى سارتر فإنه على العكس "لا يحق له أن يصدر هذه الأحكام المطلقة. صيغة غريبة تقتضى ملاحظة واحدة على الأقل: العزوف عن الحكم، هو حكم أيضاً، أن نخترع أحداثاً فذلك يعنى أننا ننزعهم، وأن نخفي صوت المؤلف (لأنه في الحق هو القضية المطروحة هنا) فإن ذلك يعنى أن ننزع شخصية أخرى (فالرواية هي فعل مروي بوجهات نظر مختلفة) (١١٢)، طبعاً، ولكن من الذي يسندنا؟

ويحدث كل شيء كما لو أن "سارتر" كان يحلم أن يكون "جيد" كاتب رواية "مزيفو العملة" قد كتب روايات "موريك" أو رواياته هو على الأقل، وحيداً لو قام بذلك "كونراد"، ويطلب أن يبقى في مجال "الظنون".

ستكون القراءة عندما مختلفة. إن ما يؤبه له، هو بالتحديد تهديم الشخصيات بامتحان للضمير تحت أنظار الله، حتى لو كان الله هو المؤلف. ربما اعتقد موريك أنه يكتب روايات كلاسيكية، راسينية. ولكنه على العكس، ينضوي في نهج يؤدي إلى اختفاء الأبطال. ليس لأسباب اخلائية، ولكن لأسباب تقنية: وما دام الأمر كذلك، وعلى العكس مما يعتقد "سارتر" (ولو كان محققاً لكانت رواية "سبل الحرية" رائعة من الروائع)، ليس هناك تقنية جيدة وأخرى سيئة، ولا يستطيع الناقد أن يكون له طبع مصصح أوراق الامتحانات ("لقد لاحظ كونراد" جيداً أن كلمة روائى تأخذ معناها عندما تنتقل جانباً من الشخصية للآخر) (١١٣) كان يمكن لسارتر أن يكون مقدم عصره، ولكن الأحكام السيئة أو الجيدة - التي أصدرها، وهو الذي طالما؟ خطأ، وفي كل المجالات، لم يعد لها أي تأثير.

ولو كان "موريك" (أو جوليان غرين) قد حول مخلوقاته إلى "أشياء" لكنها لا ترى فيها إلا منهجاً، وليس خطأ. إن /٨٠/ الألفة التي تفتق في الحرية، من تاريخ إبطال الرواية هي لحظة تجاوز الصدق: نجد في الجهة الأخرى مخلوقات "بيكيث" و "روب غريب". أشباح ووسائل وأشياء، لم يعد لها أي نوع من الحرية في عالم بلا إله. ليس غياب الله ولا غياب العدم، مقياس الروائية. ولاتتأى أهمية هذه المجادلة، كغيرها، من أنها تدل على من هو محق، ولكنها تأتي من أنها سجلت تطوراً: بين "سارتر"، الماخوذ بنماتجه، الأميركية بخاصة، و"موريك" الذي لم يكن استاذاً، والذي أهزل عفوياً شخصياته ليجعل منها صوراً مستلبة، تشبه تماثيل "جياكوميتي" Giacometti، وإن أكثر المجديدين هو الأقل وعياً، والأقل بحثاً، والأكثر عفوية، إنه ذلك الذي لم يصنع "رواية" ("نهاية الليل" ليست رواية: إن سارتر كثير السورور بعبارته حتى أنه يكررها بعد ستة عشر سطراً). وكما



اقتراب القرن العشرين من نهايته كانت الروايات أكثر ندرة: أو بالأحرى، ينبغي أن نقبل إطلاق اسم "رواية" على مجموعات من الأشكال التي لاتخضع للمقاييس الرواية، ولانما انجها ولالفسفتها (زد على أنه لن السخرية الخالصة أن يعتمد "سارتر" على "برغسون" Bergson كى يتهم "موريك"). وسواء أكان الملل يتيماً أم عبثياً فإن عودة المأساوى، البطل للمأساوى ليست إلا مرحلة على طريق لانسنة الشخصية. يعلم "فيدر" Phedre كما تعلم "تيريز ديسكبير" انهما مذبذبان وهما عاجزان عن الإفلات من قدرهما. لقد اجتاز "كافكا" مرحلة إضافية: فالبطل لم يعد يبرى لماذا هو مذنب، ولهذا، عندما يقتله "كامو" فإنه يجعل "مورسول" Meursault يرتكب جريمة غير مقصودة تشبه التصرف اللامسوخ فى رواية "كهوف الفاتيكان". وأخيراً عند "بيكيت" تعذيبها عقوبة بلا سبب، وقصاص بلا ذنب. يقضى بنا الأمر مرة أخرى إلى الخواتيم نفسها التى قدمها لنا تاريخ الأشكال إن حللنا الضمير الأخلاقى والشعور بالذنب (اللذين تعطى عنهما رواية التجسس أو الرواية البوليسية اللتين هما أكثر شيوعاً فى عصرنا من أى عصر آخر، صورة بسيطة ولكنها متمكنة حتى الهوس، حتى إنهما تستهلكان كالمخدرات): : ولأننا نجد فى الداخل والخارج، التهديم نفسه<sup>(١١٤)</sup>.



## الفصل الثالث

### بنية الرواية

لقد شهد القرن العشرون، مثلته شأن القرن التاسع عشر، ولادة كتب أوايد. وإن لتلك الروايات الكاتدرائيات هندسة معمارية. وكما أنه من المستحيل أن نقيم بناءً إن وضعنا الحجارة واحدة فوق الأخرى، دون مخطط عام، أو إن رتبنا كتلاً من الإسمتت كما اتفق، فإننا كذلك لانكاد نعرف روايات تتتابع فيها الكلمات بطريقة عمياء، وإن كان هناك نصوص بكتابة آلية، أو حرفية (٥) Lettristes فإنها تشكل استثناءات، يمكن أن تستحق بصعوبة اسم رواية. فلة هم الروائيون الذين لا يضعون مخططاً، أو عدداً من الخططات، تعمل في أثناء الكتابة.

وإن كنا لامتلك وثائق مكتوبة أو شفوية، مخطوطات أو مسودات أو رسائل تسمح بتأكيد ذلك، بشهادات داخلية (المسودات) أو خارجية (المسارات المكتوبة أو الشفهية)، فلن الكتاب المطبوع يسلم نفسه بنفسه لتأويل بنائى

فلو لم يكن لدينا من يُسرُّ لنا بشئ عن «جويس» أو عن أصنفائه لكان عنوان رواية «أوليس» كافياً لنقدم اقتراحاً بتقسيمها إلى أناشيد (١)، وإن القراءة المقترحة لهذا النص، لتعارض موضوعاته وتقنياته ومواده وأساليبه، هي أن نمر من أحدها إلى الآخر.

ويشير فهرس المحتويات في رواية «رجل بلا مزايا» وتوقيمها المرتفع وأقسامها، وبطريقة كلاسيكية، إلى أن الرواية مقسمة بإفراط، أو أن فيها محاولة للبناء على الرغم من عدم الانتهاء. وعندما يتلق الأمر بالدورات الروائية الكبيرة، مثلما في «أل تيبوليت»، ورجال الإرادة الطيبة»، وفي «البحث عن الزمن المفقود» و«يوسف وإخوته»، فإن لكل مجلد، فضلاً عن العنوان / ٨٢ / الرئيسى عنوانه الخاص والاستثنائى (إنها ستة وعشرون عند «جيل رومان»، وثمانية عند «مارتان دوفارد» الذى لاتغطى العناوين عنده المجلدات تماماً، عنوانان في بعض المجلدات وعنوان واحد

للثلاثة الأخيرة وأربعة لـ «يوسف وإخوته» لـ «توماس مان»). عندما لا يحتوى مجلد وحيد على فهرس للمحتويات ولا على مقدمة، فإنه من اللامر ألا يشير البياض في الصفحات إلى الانتقال من قسم إلى آخر.

وإذا كانت الرواية تشكل قسماً من فقرة واحدة، فإن البنية فيها تتحلل أيضاً ببساطة دراسة الجمل المتواترة ونظام الترجيع والترديدات الأسلوبية، ولو كانت تلك التغيرات لا تكاد تكون مرئية؛ وهذه هي حال آخر قصة متخيلة لـ «بيكيت». وكما أن بعض الأعمال الموسيقية لا تنفك إلى حركات (Mouvements)، فإن بعض النصوص ليس له تقطيع ظاهر، وهي مع ذلك مبنية. وإن لم يكن المؤلف ارادها كما هي عليه، فإن القارئ، فيما يخصه، لا يستطيع إدراك الموضوع الأدبي دون أن يبينه. أن نتحدث عن نص فهذا عنى ولازال يعنى أن نشير إلى بنيته أيضاً.

إن الثورات الأدبية في القرن العشرين والحالة هذه، ضاعفت الدراسات البنائية بدل أن تخفف منها. وسيكون مانعنا في هذا الفصل قائماً على إظهار أن الرواية المعاصرة أرادت أن تسجل أصالتها في نفسها وقبل كل شيء في تركيبها.

وسنكون معالجة الأمر سهلة لو أننا كنا نعرف القواعد البسيطة، كما هو الحال في التراجيديا الشعرية ذات الخمسة فصول، أو في الـ «سوناتا» تلك القواعد التي سيكفي احترامها أو انتهاكها.

ليس هناك بعض العبيثية في محاولة إقامة مثل هذا المشروع ونحن أمام مدونة ضخمة وأمام أكثر الأجناس انفلاتاً وفي لغات متعددة. ذلك أنه لو أقر لنا الناس أن بالمكانة التي تمنحها لصوت المؤلف، أو نزعه من البطل، لعرفنا بسهولة كيف لنا أن ندمج كل الروايات حسب النموذج نفسه، وإنه لمن حسن الطالع إن اتفق الناس أنها (الروايات) تشكل جنساً واحداً؟ إن المفهوم الضبابي للجنس الأدبي هو الذي يمكننا بالتأكيد من الحديث عن الرواية. يمكننا أن نقدر مفهوم الجنس، وندعى أنه توارى، ونذكر بروتيير Brunetière لكي نسخر منه: إنها مشكلة تكاد تكون قديمة قدم الفلسفة. نحتاج للجنس الأدبي، لأن علينا أن نفكر بمقولات وبرتسمات.

ولا يتناول الحديث عن الأدب/ ٨٢/ الحديث عن الأعمال الاستثنائية فقط حتى عندما يكون مخصصاً لها، ولكن عليه أن يتحدث أيضاً عن المجموعات: وتشكل هذه المجموعات أنواعاً، وأجناساً فرعية وأجناساً. وتشبه قضية بنية عمل ما قضية الجنس الأدبي: ويسمح لنا مفهوم البنية وحده بأن نضبط المجموعة. وليس متتالية من الجزئيات، الكل وليس الفضلات، تكاثر وليس سلسلة من الإضافات، تركيب وليس خليطاً. إن قراءتنا كلية، ولها ذاكرة بفضل مفهوم البنية. وترفق تلك الذاكرة نسيجاً ليس من اختلافات لانهائية، وإنما من اختلافات نهائية. محددة بالمعادوات ومنظمة على شكل مجموعات جزئية.

إن التحليل البنائي لعمل ما لا يُسمَره. إننا نعرف جيداً أن الأشكال هي قوة أيضاً، كما في الكاتدرائية. والقراءة هي أيضاً حركة على امتداد الصفحات، في زمن ليس هو لزمن القصة المخيلة (نستطيع أن نقرأ في عشرين ساعة رواية تجري أحداثها في أربع وعشرين ساعة أو في ثلاثين سنة)، ولزمن السرد (العودة إلى الوراء لتجبر أن نعود حسياً، ونحن نقلب الورقة إلى مكتى صفحة سيقنا) وليس هو بالطبع زمن الكتابة (أي كاتب معاصر لم يحلم في يوم من الأيام أن نخصص للقراءة كتاب الوقت الذي خصصه لكتابته؟)

ألم يناضل «الارميه» و«جويس» في رواية «انبعاث فينيغن» ضد هذه السرعة في القراءة التي تنقلب في بعض الأحيان إلى استهانة أو عدم وعي؟ إن الاستغراق وتعدد المعاني يطيلان كثيراً زمن القراءة، وعندما نطلب عبداً من القراءات كما أن هناك عدداً من المسودات أو المخطويات، فإن ذلك يقرب زمن القراءة من زمن الكتابة وإن المساواة بينهما هو حلم مهوس، أو ممارسة مختص وقف نفسه على كاتب واحد. الألب كالموسيقا مكتوب في الزمن، إذن في الحركة. وتعارض بنيتي المتحركة والحيوية بين الأقسام. وتعرض اتجاهات، وتطرح أسئلة في بداية القص تجيب عنها في النهاية ولو كان ذلك عن طريق الصمت، إنها تتكرر أو تناقض نفسها: إنها تتحرك في معناها كما تتحرك في شكلها. يصبح المفعول فاعلاً، إن الرواية تنظيم حي. وكما أن الرواية فاشلة إن خضعت كتابتها لترسيمة سابقة، ومجمدة، ومصطنعة، فإن بنيتها تموت في الأخرى إن كانت مستقرة. إنها تزايد عضوي/ 84/ ينتج بنائية حيوية. إنها تحتفظ بالتأكيد ببعض الآثار الناتجة عن حوادث الخلق (كالموت المزوج لبعض الشخصيات البروسية أو غياب المعركة النهائية التي كان «فراك» Cracq في البداية يحلم بها كما تدعو إلى ذلك القصة كلها في رواية «ساحل الرمال» Le rivage des syres تلك الآثار والندب تعوق ملامسات القراءة إنها علامات الحياة.

## بنية مغلقة وبنية مفتوحة

يبدو أن المناقشة التي تحتدم بين الروائيين في القرن العشرين قائمة على الاختيار بين بنية مغلقة أو بنية مفتوحة. ونجد على سبيل المفارقة داخل هذين التصنيفين: في الأول حركات وفي الثاني سياجات. ولكنهما لانتعاضان كما تعارض الكلاسيكية المعاصرة، وهما لانتعاقبان في نظام زمني (قبل ١٩٥٠، بعد ١٩٥٠). هناك أعمال مغلقة هي أعمال مجدية، وهناك أعمال مفتوحة هي أعمال قد ماتت: وهما لانتشكان تسلسلية، ولاترتبطان بحكم قيمة (كل مافي الأمر أننا يمكن أن نفضل، تنوعاً، إحداهما على الأخرى، أو لحاجة واعية أو غير واعية). ليس هناك بنية جيدة وأخرى سيئة ولا بنية جميلة وأخرى قبيحة (أو أنه ينبغي حينئذ أن نفضل تناسقها، أو فوضاها، وباسم أي شيء؟).

نحن نصفها (على عكس مافعل سارتر برواية «نهاية الليل») دون أن نحكم عليها، ونحن نفكر بذلك للخل، بتلك الغيوم التي يراها الكاتب والقارئ تتوضع كلما تقدموا في عملهم، والتي هي العمل بأكليته. ودون أن يكون قد انتهى، ويعد أن يكاد يكون قد بدا أنهما يعرفان من قبل أنهم

يتعاملون مع كتاب. يصنع النقد التوليدي تاريخ هذه الظلال وتلك الغيوم، حتى تتركنا كلمة «النهاية» أو التخلي أو الموت أمام صورة أخيرة. ما الذي سنسميه بنية مغلقة؟ مجموعة دائرية تتعلق على نفسها، يأخذ آخرها بقولها؟ ليس هذا إلا فرعاً منها. إننا نقول: إنه / ٨٥ / عندما يكون لقصة، أنها مؤلفها، خاتمة واضحة، فإن بنيتها مغلقة وسيكون هذا الشعور مدعماً بوجود تقسيمات، وفصول، بل أجزاء محددة بوضوح ومعنونة ومرقمة. هذه الآثار الشكلية، التي ليس ألقها كلمة «نهاية» (التي كتبها، على سبيل المثال، «بروست» أربع مرات على مخطوطة الصفحة الأخيرة من رواية «الزمن المستعاد»، ولكن «مالرو» لم يكتبها «لم يكتبها» «غراك» في رواية «ساحل الرمال»، ولا «موريك» في رواية «مراهق من الماضي» (Un adolescent d'autrefois)، ستفترض تصنيفية حقيقية للعبارة الأخيرة، التي سنناقش أهميتها بعد قليل، والمصفحة الأخيرة، والمفصل الأخير: إن هذا هو طبعاً مكان الإغلاق. وتبدأ المقارنة مع قصيدة منظومة، فضلاً عما سبق، أن البنية يكونها في الوقت نفسه للتقسيم (الآليات، أوهنا، المتتاليات Les séquences، والمقاطع الشعرية، والفصول) والقافية والنغم الموسيقي والإيقاعي، للترديدات والتجنيسات.

ويتعلق الأمر في القصة بعونة للوضوحات والشخصيات والصيغ التي تتكرر وهي تغير نفسها: «ويحدث تنظيم عناصر المحتوى إحساساً جمالياً. إن بنية العمل الأدبي محددة بالمبادئ الأساسية نفسها التي تجدد بها بنية العمل الموسيقي: الميل للتكرار من جهة، والانفعال للتبوع براحة من جهة أخرى. وينبغي أن يتألم الفعل الدرامي حسب «نوفاليس» Novalis مع المتطلبات الموسيقية. ستظهر الشخصيات وستتوارى خاضعة لتلك الضغوط بغض النظر عن منطق الأحداث (القطعة ٤١٠، ١١، ٢٠٧).

ويحل هذا المخطط الموسيقي في الشعر الفئاني محل الأحداث ويشكل ضرباً من الفعل الفئاني (٢) «إن علامات الإغلاق الأساسية، أو على الأقل أكثرها ظهوراً، سيبحث عنها في القصة التخيلية وفي القصة المروية. وقد مالت الرواية دائماً إلى رواية سيرة خيالية مع احتمال أن تقتصر على مغامرة رئيسية أو على متتالية من الأزمان: فلو كان الجوهرى هو الطفولة لسهونا عن سن البلوغ، الذي نفترض أنه سعيد، ولو كان الجوهرى هو الشباب تكون الطفولة مغيبة، والشخصية معها، كما هو الأمر في رواية «مشرقية بارم» La Chartreuse de Parme وستكون تلك السيرة الخيالية، سيرة فرد أو سيرة عائلة، أو سيرة جيل، تلى اتجاهها اجتماعياً، وفي بعض الأحيان ماورائي، وفي بعض الأحيان شعري. أى النماذج سنأخذ أولاً: النموذج الفردي أو النموذج العائلي أو النموذج المشترك / ٨٦ / ٢

### النموذج الفردي:

يحكى عدد من روايات القرن العشرين، كما تدل على ذلك عناوينها، قصة تكون فرد، ووجهته، وأزمته الكبرى. ويبدو ذلك في عدد من روايات «توماس مان» ومن «توني كروجر» Tonio Krøger إلى «فيليكس كرويل» Felix Krull ويبدو في رواية «بروخ» Broch «موت فيرجيل»، ويبدو في

رواية «مورفى وموالى» و «مالون ميقتاً» لـ «بيكييت» وفى السيد «دالواى» Mes Dalloway، وحتى فى رواية: «رجل بلا مزايا»، الذى فقد مع ذلك اسمه العائلى، وحتى رواية «الملتصص»، لـ «روب غرييه» أو «مارتور» Martereau لـ «ناتالى ساروت» (الوحيدة بين هذه الروايات التى تحمل اسم شخصية)، أو رواية «أداء» Ada لـ «تايوكوف» أو رواية «الظلامى الجميل» لغراك (الشخصية حينئذ مشار إليها وليست مسماة): «أو «تيريز ليسكرو» ويبدو أن عادة القرن السابع عشر أميرة كليف)، والقرن الثامن عشر (جاك القدرى وسيدم) والقرن التاسع عشر (مدام بوقارى) مستمرة.

وعندما لا يشير العنوان إلى البطل الرئيسى نفسه، فمن الممكن أن يحيل إلى رمز مجرد: «أجنحة الليمامة»، «برج الحاج لجيمس» «خط الطل» لـ «كونراد»، رمز الفعل نفسه أو رمز البطل.

ويشير العنوان أيضاً إلى مكان: «الجيل السحري» لـ «توماس مان»، ورواية «على الجروف المرمية» لـ «جورج»، ورواية «صحراء القنار» لـ «بوزاتى» Buzzatti، ورواية «ساحل الرمال»، و «بلكون فى الغابة» لـ «غراك»، ورواية «نزهة فى المنارة» (To The Lighthouse) لـ «فيرجينيا وولف»: إن الفضاء الذى تم تحديده بهذا الشكل هو المكان الرئيسى الذى تدور فيه المغامرة، والذى يبلغ فيه الأبطال إمكاناتهم ويتجاوزونها، المكان الذى يرجون بلوغه دون أن يستطيعوا ذلك، كما هى الحال فى رواية القصر لـ «كافكا».

ويختار بعض الروائيين أن يحددوا بمصطلح مجرد فكرة شخصيتها أو قيمتها أو قصتها، «فى البحث عن الزمن المفقود»، «الشرط الإنسانى»، «الفرح»، «الغثيان»، «السقوط»، «الصعب والعنف»، «الأمل»، «بين الحياة والموت»، «بروست» و «مالرو» و «برناتوس» و «سارتر» و «كامو» و «سارتر» يطلقون قصة شخصياتهم الأساسية على موضوع رئيسى، يشير إلى معنى فلسفى مختبئ: وينضوى تحت هذا الصنف بعض عناوين «بيكييت» الأخيرة، على الرغم من التلجلج الذى تظهره، مثل: «كيف هذا»، «خيال ميت تخيلوا». أما رواية «المهجرين» التى هى آلة رمزية فتنصل بالعناوين التى تختار موضوعاً /AV/ مادياً، مع احتمال أن نقرأ فيه رمزاً محسوساً: «النجيل» و «النظارات الزرقاء» لـ «كتو» Queneau، و «الحائط» لـ «سارتر»، و «بيلون» Pylone لـ «فوكتر»، و «الجحر» لـ «كافكا» و «نحلات من الزجاج» لـ «جنجر».

ويبدو أن العناوين التى تشير إلى البطل أو التى ترمز إليه وإلى مغامرته تومئ إلى بنية مغلقة، إنها بنية مجردى حياة الشخصية، كاملة «من الولادة إلى الموت» أو جزئية.

يكفى «بروخ» Broch و «جويس» و «فيرجينيا وولف» أربع وعشرين ساعة لفعل ما سبق فى بعض كتبهم (ولكن رواية «أورلندر» Orlando تجوب القرن ورواية «المسرحيون» كذلك). إذن، المقصود أن نفهم أولاً كيف تنتظم القصة للتخيلة السيرية فى امتدادها الزمنى، وفى أزمتها، وفى نسج العلاقة التى تفوض الشخصية الرئيسية فيها: وتصلح للملخصات لهذا، كم من المقالات وكتب النقد الأدبى مؤلفة فى قسمها الأكبر من هذه الملخصات؟ إن القصة للتخيلة هى التى تشد

أولاً، إنها العنصر الوحيد الذى يستخلصه القارئ الذى لا يتسبب لما يسميه «مالرو» فى مقاله «الرجل التشكك والادب» «طائفة» المسممون بالأدب. ويمكن أن نعطى صورة عن ذلك بأن نحدد وجهة البطل - فمعاون ، «أوليس» هو رمز الرواية كلها - بمراحلها وإحظاتها - لأنه يقطع - على القصة كما تقطع الجمل على الصفحة (وليس تماماً كجملة طويلة). ولكن تحليل البنية المغلفة لقصة متخيلة هو أيضاً دراسة أساليب القص التى تمثلها : وكل نظم للأشكال يعقد هذا التمثيل يحصل فتحة تلك البنية : وفى هذا المعنى، إن القص للوجز الذى يركز فى النص على إمكانية للغامرة، هذا القص يتوافق تماماً مع البنية المغلفة. نكتشف هنا أن أساليب المعالجة يمكن أن تجعل التأويل، والقراءة أولاً، صعبة ومتعددة وملغزة : فهناك اضطراب زمنى، ومنظورات متناقضة.

إن لرواية «الصخب والعنف» بنية مغلفة، بل هى تتلطف من رؤية وحيدة واستيهامية، سرورال فتاة صغيرة ملطخ، ولكن أقسامها الأربعة التى يقدم كل منها عناصر جديدة، أو التى تخفى فى الأقسام الثلاثة الأولى عناصر جديدة، هذه الأقسام، تمضى نحو الانتفاخ الجزئى. وإن لرواية «فى البحث عن الزمن المفقود» بنية مغلفة، ٨٨/ يطرق متعددة. إنها مجرد حياة الكاتب. إن تنظيم الرواية جلى: فالنسخة الثانية من رواية «ضد سانت بوف» تعارض مفهوم سبب الأدب بجيده. أما نسخة عام ١٩١٢ فإنها تعارض أولاً «الزمن المفقود» بـ «الزمن المستعاد» عنوانان للمسمين الملقين للمقيمين بالإشارة العامة «تقلبات القلب». وترسم رواية «من جانب بيت سوان» بين عامى ١٩١٢ - ١٩١٤ العالم، والفردوس المفقود، للطفولة، وترسم رواية «من جانب جيرمانت» جحيم الحياة الاجتماعية، وترسم رواية «الزمن المستعاد» الفردوس المصاب على هذه الأرض. تستمر هذه الجنبية الثلاثية فى التطويل الذى يقدم به «بروست» بعد ذلك فى كل واحد من هذه الأقسام: فرواية «فى ظل ربيع الفتيات» تطور رواية «جانب منازل سوان» وتخرج روايات «سالموم وعامورة» و «السجينة» و «اختفاء البيرتين» من رواية «جانب جيرمانت» ومن القسم السلبى من «الزمن المستعاد». إن التوتر الثانى بين الزمن المفقود والزمن المستعاد يمنح حركيته للجنبية الثلاثية: ويوجد البطل، وهو ينخل الشيخوخة ويعبر جحيم العالم، جحيم اللافن، وصحراء الحب، وفردوس الطفولة بفضل فردوس العمل الفنى الذى يُلط من الزمن.

هذا النظام العام يمكن أن تنتشر فيه الفوضى، فى الجزئيات، بوساطة مصادفة الخلق، والعباب القص كالإلهامات، والعودة إلى الوراء، وبوساطة الأسئلة بلا جواب، لقد كان كل هذا بالتاكيد مقصوداً ومبيناً كالكا تدرائين. إن ما يلاحظ فى العمل، وقد طالب به الكاتب مرات عديدة - الكاتب الذى تكون كنهاته الروائية «كومبرى» Combray وباليك Balbec رموزاً للرواية: «وعندما تحببى عن الكاتدرائيات لا أستطيع إلا أن أكون منفعلاً من حدس يمكنك أن تتنبأ بما لم أقله أبداً لأحد والذى أكتبه هنا للمرة الأولى، وهو أنني كنت أرث أن أمتنع لكل قسم من كتابى عنوان: مقاربية ١، «زجاج الحراب» لى أرد مسبقاً على النقد الغبى الذى يوجه إلى باننى أخفقت البناء فى كتب ساريكم أن جذرائها الوحيدة تكمن فى تعاضد أصغر الأقسام فيها» (٣) ويوضح «جان



كريستوف الفائدة من أن تكون في الوقت نفسه دورة روائية (عشرة مجلدات من رواية «الفجر» ١٩٠٤ إلى «اليوم الجديد» ١٩١٢) و /٨٩/ سيرة بطل، للموسيقى «جان كريستوف»، «بتهوفن في العالم المعاصر»، وإن الأقسام الستة الأخيرة مجعده هي نفسها تحت عنوانين: «جان كريستوف في باريس» و «نهاية الرحلة». وتستعيد الصفحة الأخيرة مجموعة الموضوعات المعروضة عبر الرواية. بذلك، فإن التناقض التي تضرب قرب الطفل في رواية «الفجر» تضرب من جديد في رواية «اليوم الجديد» لأجل المحتضر، كما أننا نسمع من جديد هدير النهر الأصلي. تتبنى نهاية الرواية كما تنتهي السمفونية، بطريقة كلاسيكية محضة، تنتهي بالزوج الموضوعي الذي يشكله الموت والبعث: «ستولد. استرح [...] ويقول الطفل: (أنا اليوم الذي سيولد). وينضاف إلى الخط الذي يوحد الحياة والموت والطفولة والشخصية صورة الدائرة: تأخذ النهاية بالبداية وتتغلق عليها، ولم يكن «بروست» يحب «رومان رولان» (الذي كان يبادل ذلك تماماً) وكان قد هاجمه بخصوص «صور الرسام» التي نشرت في رواية «اللذات والأيام» ووضع لها لحناً موسيقياً «رينالدو هاهن» (Reynaldo Hahn) (٤) وكان يأخذ عليه أنه خصص للعالم الروحي كتاباً مائياً بحثاً، وأنه لم يتعمق في شيء وأنه استخدم كليشيهات، وأنه لم ينزل إلى «الليدان الوحي» الذي خرج منه الأعمال العظيمة. إن كتابيهما كليهما قصة فنان: نها أحدهما، واضمحل الآخر، وكان لكليهما بنية مظلمة.

وكما أن رواية «جان باروا» Jean Barois لـ «روجييه مارتان دوغارد» (١٩١٣) تبدأ عندما يكون البطل الذي عمره اثنا عشر عاماً، طريح الفراش، وتختتم وهو يهذى ويموت، كما عند «رولان» فإن عناوين الفصول تسجل مراحل السيرة الثقافية للبطل: «طعم الحياة». «الاتفاق الرمزي»، «الحلقة»، «السلسلة»، «القطع»، «الزراعة»، «الهواء المبشر»، «الدَّوامة»، «الهدوء»، «الصداع»، «الطفل»، «السنن الحرجة»، «الفسق» لقد جمعت هذه العناوين في ثلاثة أقسام (كما في رواية «صيرورة» أولى روايات المؤلف: «إرادة»، «تحقيقاً عيش...»). إن الاتجاه الروحي لـ «باروا» هو موضوع الكتاب الذي صوغت نهايته ببراعة: يعود جان الذي لا يعتقد، ويفعل القلق إلى الاعتقاد، ولكنه يترك وصية يؤكد فيها إلحاده، /٩٠/ وصية ستعتمد أرملة بلا شك إلى إحراقها. فالدائرة مغلقة مرتين. ولم يبق للكاتب إلا أن يعبر من رواية الفرد إلى رواية الإخوة، والعائلة والجيل.

إن الموت بعد سن الطفولة وسن النضوج، والنهاية التي تتغلق على البداية هما علامتان من علامات البنية المغلقة. ورواية «النجيل» لـ «كترو» (١٩٣٣) التي تمنح بالجديد، لها هذا البناء الدائري: الجملة الأولى والأخيرة متطابقتان: «شبح رجل يرسم»، في أن وحده مع آلاف الأشباح. لقد كان هناك حقاً آلاف الأشباح.

لنلاحظ من ناحية أخرى أن رواية «انبعاث فينيغن» Finnegans Wake، إن كانت عملاً مفتوحاً، له جملة أولى تتمم الأخيرة. كما أن رواية «في البحث عن الزمن المفقود» تنتهي بكلمة «زمن»، التي توجد في الكلمة الأولى، «زمن طويل»، وفي العنوان العام. وكان «بروست» قد صرح

انه كتب الصفحات الأولى من كتابه والصفحات الأخيرة في وقت واحد: وهذا صحيح بالمعنى الواسع لأن أول مخططات «مرقص الرؤوس» لرواية «الزمن المستعاد» كان قد كتب هو و «كومباري Combarry» في السنة نفسها، وكان الراوي مرصوداً دائماً لكي يكون كاتباً، حتى لو أصبح كما في «ضد سانت بوف»، شكلاً متواضاً من كتاب مقالة نقدية عن مؤلف «أحاديث الاثنين».

وإن كنا نقر أن الشاب الذي كبر وأصبح مؤلفاً كتب رواية «في البحث عن الزمن المفقود» (وهذا ما لاحظته «نابوكوف» في محاضراته عن «بروست»، ليس بالتأكيد مبرهنأ عليه)، وإن الدائرة هي مرة أخرى مغلقة.

ولنا أن نتساءل إن كانت رواية الفنان أم رواية الكاتب فقط هي التي ستتولد في القرن العشرين والتي تساهم في فتح بنية الكتاب أو إغلاقها. ولنا أن نزعج أنه إذا كتب البطل الكتاب الذي يحمل العنوان الحقيقي، فالبنية دائرية: وهذه حال رواية «باليد» Paludes: الذي كتب باليد. وفي العام نفسه الذي ظهرت فيه رواية، «من جانب منزل سوان»، كانت رواية «آلن فورنييه» Alain Fournier، «ميولنيس الكبير» Le Grand Meaulne (١٩١٣) تمثل طابع البنية المغلقة.

يصل في بداية القصة «أوغستان ميولنيس» Augustin Meaulnes عند شفق الغروب، وفي نهاية القصة يرحل البطل «عند شفق الصباح». كانت المغامرة منتهية في بداية السرد: «بعد وقت قليل سيكون قد مضى على مغادرتنا البلد خمسة عشر عاماً. وإن نعود إليه قط بالتأكيد».

وتتلاقى اقسام الرواية الثلاثة كلمة كلمة، وهي مركبة في سرد «فرانسوا»؛ ٩١/ كما أن هناك ثلاثة أنواع من الحب مركبة الواحد في الآخر: حب «فرانسوا» الراوي لميولنيس Meaulnes، و «حب ميولنيس» لـ «إيفون» Yvonne حب «فرانسوا» - «إيفون»<sup>(٥)</sup>.

إن رواية «الأطفال الأشقياء» لـ «جان كركتو» التي تفتتح بكرات الثلج التي يرمى بها «دار جيلوس» Dargelos «بول» وتنتهي بكرات الأفيون للمسموم الذي يلقي به «بول» لـ «دار جيلوس» نفسه، هي أيضاً مثال للبنية الكروية. وإن لعدد من روايات «جيرودو» Giraudoux هندسة معمارية مماثلة. إن مغامرات «جيرود بارديني» مؤلفة من ثلاثة أقسام، تصف ثلاثة هرويات تتلوها عودات. تبدأ رواية «زهر النسرين» وتنتهي بسرير فونترانج Fontranges.

إن الرحلة، حتى لو كانت حول العالم، هي، كما في رواية «سوزان والباسيفيك» (التي تنتهي على جزيرة من جانب آخر)، متبوعة بعودة تليها: «بما أن الرحلة إلى بلد واحد تكون محزنة لصديقاتي، ولكنهن كن يعتقدن أن أي خطوة بعيداً عنهن ترفني، وعندما تتوقف عربة القطار، فإنهن يدفعنني ويرفعنني دون أن ييكن كثيرأ، كما لو أنهن ببساطة يرفعنني إلى المستوى الذي لم تعد فيه سرعة الأرض مهمة، وأنهن سيأتين غداً في الساعة نفسها، جشعين من جديد، ليحصلن على في أثناء مرورهن»<sup>(٦)</sup>.

إن المكان والزمان دائريان، في هذا العالم الذي أخذ عليه «سارتر» في «حالات 1» جموده، كما نرى، أن البنية المغلفة: إن لم يكن لها معنى، فإن لها على الأقل شيئاً من المعنى. إنها تكسب عما قريب في الروايات ذات الطابع الاجتماعي، والاتجاه الواقعي، نظاماً، هو نظام حياة تصل مرحلة الإنجاز والرضى العام: يقول «سارتران موفغارد»: إن الموت يسوغ الحياة في روايات «موريك» أو «برنانوس» المسيحية.

إن البنية الدائرية في الروايات الشعرية هي بنية الأبيات التي تتوافق قوافيها. ورواية «ساحل الرمال» مثال جيد لبنية الرواية الشعرية (التي يمكن أن نتلمسها أيضاً في رواية «صحراء القنار» لـ «بوزاتي» Buzzati أو في رواية «على جرف المرمو» لـ «لجنجر»، وحتى لو أن «غراك» عارض بشدة دراسات البنية إذ يقول: «إن، لنكف عن الاعتماد على التركيب. لأنه إن كان للمرير من الكائن الحي إلى الشبح معنى فإن المرور من الشبح إلى الكائن الحي ليس له أى معنى إطلاقاً»<sup>(٧)</sup>، مفضلاً الحديث عن «التنفس» بدلاً من أن يتحدث عن البناء، ويتذكر بقلق، عملية الخلق باعتباره كاتباً، ويتذكر مخاطر ٩٢/ الارتجال، وخطر عدم إنهاء الكتاب، والتغيرات التي تطرأ عليه في أثناء عملية الكتابة.

مع ذلك، فإن النصوص التي يتتقد فيها فكرة التركيب تترك مجالاً للظن إن رواية «ساحل الرمال» تنطلق بالتأكيد من نمط بنية مطلق: «لا أظن أن الاستعارة المعمارية مقبولة تماماً في القصة المختلة. كتاب وكذ من عدم الرضى، من فراغ لأن تكون حدوده دقيقة إلا في أثناء العمل، والذي يطلب أن تملأه الكتابة. إذن، إن الكتاب قد واد من شعور هو كلى قطعاً [...]، مما يجعل أقسام الرواية على العموم بداية ولا تتميز إلا فيما بعد، في أثناء العمل».

أما فيما يخص الإيقاع، ظاهرة التكرار هذه، ظاهرة القوافي الداخلية التي أشرنا إلى أهميتها، فإنها «ضابط الكل في الجزء». ترتقى الرواية مخزنة «ماقد قيل سابقاً» وهو مكون من صور محسوسة ومن شحنات عاطفية: وإنها أكثر تعقيداً كلما اقتربت من نهايتها. ولكن هذا التعقيد ينتظم حسب جريان تخطيطي للزمن، الذي هو طبيعي للمؤلف، أكثر قسوة مما هو عليه في الحياة الواقعية، وأكثر قريراً من المصير<sup>(٨)</sup>: بنية متساوية وبنية مغلفة. وبقوم الإيقاع بما تبقى: «هناك إذن روائية كما أن هناك أنثاً موسيقية: إنها تحس بالإيقاعات على مر الزمن»<sup>(٩)</sup>.

إن البنية في رواية «ساحل الرمال» هي قبل كل شيء بنية مكانية، جغرافية. إنها تعارض كلمة كلمة، بين جمهورية «أورسينا» Orsena والعدو القطري من «فارجهستان» Farghestan فمن جانب هناك ضواحي سيرت، «الضائعة في أقصى الجنوب»، «أولتيميا تولى» Ultima Thule، التي تفصلها عن العاصمة، «أورسينا»، صحراء، وساحل خطير، بلا ميناء يمكن استخدامه. إنها حدود الحرب. ويحر سيرت هو بحر ميت، توجد فيه قاعدة عسكرية مهدمة ومركز القيادة البحرية، الذي هجرت تحصيناته القوية، «خراب مسكون»، نيكور «قوطل» كما في قصر «الأرغول»، وبالقر من هنا، هناك ضيعة «ماريما» Maremma، «فينيس» سيرت وفي عرض البحر هناك جزيرة «فيرانو»

Vezzano ومغارتها، وفي منتصف الخريطة كما في منتصف الرواية، لا يحدث من حيث المبدأ أى شيء؛ إنها عين الإعصار. وفي الجانب الآخر، هناك الخصم القوى الفارغستان Le Farghestan، الذى لاتعرف عنه إلا الشيء القليل، «هناك»، «الماء الاسطوري لبحر ممنوع، بلد مهمل، ٨٣ / مثل «أورسينا»، ولم يسع إلى السلام وشعبه الأيس حطيط من البربر، يجمع بين لطافة الشرق والبلد المتوحشين. ونرى على الخريطة عنصرأ رئيسياً للبنية الجغرافية بركان تانجرى Tangri وموانئ و «ترانجيس» Rhages و Tranges وسبع مدن. ويظهر البركان و «راجيس» Rhages مرصوبين على صورة الجاسوس «الدوبراندى» Aldobrandi.

وإن كانت البنية المكانية رئيسية فذلك لأن تتجاوز الحدود والخط البحرى المجرد يولد الكارثة النهائية؛ والشخصيات نفسها مرتبطة بالأمكنة، كارتباط البطلة «فانيا» بـ «ماريما» Maremma. ويتمفصل بنية الكتاب حول محور: الحدود. والفعل الأساسى هو تجاوز الحد، عندما يصدر البطل خلال رحلة بحرية أمره لسفينته أن تتجاوز الحدود. عنئذ وللمرة الأولى يصدر العدو ما يشعر أنه حى. والشخصية النسائية، «فانيا»، تمثل شخصية الجاسوسة التى كانت تود أن تمتع بتمتعة تكاد تكون سماوية: العبور أيضاً إلى الجهة الأخرى، وأن تثبت فى الوقت نفسه أهميتها وقدرتها على المقاومة. «ولئك الذين يتجاوزن الحد هم» شعراء الحدث» (على عكس «مارينو» Marino الذى يرفض ذلك)، وهناك آخرون مستقرّين، «كفابريزو»: يدفعون إلى تجاوز الحد، وآخرون متممون، وآخرون، وهم جواسيس لـ «فارغستان» Farghestan، يتجاوزن الخط بالاتجاه المعاكس. وبتركز كل هذه القوى على الدى، الشخصية المركزية، أداة تهديم «أورسينا».

وتختتم كل الشخصيات فى نهاية الرواية «الديكور مكّنت «لنهاية العالم، والفصل الأخير يتعلق بالأول، حيث نفهم أن الراوى الناجى يعيش مفارقه مرة ثانية: «عندما أعيش مرة أخرى فى الذكريات» (١٠) ويتذكر بدأ مرصوداً للموت حتماً. و «الديكور» المذكور فى الجملة الأخيرة يرمز لبنية دائرية، و «مفرغة»، ولها شكل قمع، ومسكونة بالقياب: ليس للصوى، وأيس للجغرافية وضع فى الخريطة الواقعية، السياسية بلا برنامج، والفلسفة بلا محتوى، الأماكن المقفرة (غرف الخرائط) الفعل توقع، توافقاً مع ملاحظة برونون Breton «بغض النظر عما يحدث، ولا يحدث، فالتوقع هو الراتب» / ٩٤.

### النموذج العائلى:

إن النموذج العائلى فرض بنيته المغلقة على عدد من الروايات فى النصف الأول من القرن العشرين أكثر من أى عصر آخر، وسيكون ذلك بمثابة وداع بنية اجتماعية ستبداً بالتحلل، باعتبارها أيضاً إرثاً من «نولا». ولكن ذلك النموذج العائلى يفت مع ذلك من الوجهة الضيقة للفرد، لكى يجد تأليفية أكثر اتساعاً، موروثة من التراجيديا: تراجيديا «راسين» التى هى، على الأقل فى قسم منها، عائلية، ويسجل ذلك «جيرودى» الذى يعود إلى هذا النموذج فى روايته «اختيار المتخبين».

تقدم العائلة للروائي نظاماً خارجياً<sup>(١١)</sup>، جافزاً من قبل، ومربعات لم يبق إلا أن نملأها أو أن نتركها فارغة: وعناصر هذا النظام هي ثلاثة أجيال على الأكثر، الأجداد، والآباء والأطفال، وفي بعض الأحيان، من البطون للحققة، الأحفاد والأقرباء. وكما هو الحال في اللغة عند «سوسور»، فإن العلامة العائلية تقابلية<sup>(١٢)</sup> Contrastif: تنعقد للمساواة بالتقابل، بين الأجيال أو في داخلها.

ويقابل نوع آخر بين عائلتين فيعد «عائلة تيبيد» La Thébaïde أو «الإخوة الأعداء»، «سينا» Cinna أو «روميرو وجولييت»، ويشبه النوع الأول، الداخلي لعبة الفرد، ويشبه النوع الثاني لعبة الشطرنج وتستدعي دراسة أشجار النسب هذه استخدام مناهج الإناسة أو التحليل النفسي أيضاً: البنى الأولية للقرابة، أو الرواية العائلية للعصاب.

إن رواية العائلة الحقيقية عند «بروست» هي «جان سانتوى» نجد فيها ما سيصبح موسماً بكرة ومخفياً يتقن في روايته «في البحث عن الزمن المفقود»، نجده فيها في حالته النقية، وأشبه بالسيرة الذاتية. الجدان: من ناحية الأم، السيد «ساندري» M. Sandre (١٢)، الذي عرف السيدة «ريكامي» Mme Récamier في عام (١٨٠٦): «كان وجه السيد ساندري يبدو قاسياً: كم كانت عجوزاً، وكما كانت رقيقة. إن العجائز لا يحب بعضهم بعضاً، إنهم يحبون أطفالهم. إنهم مولعون بهم ويفارقونهم. ويقاسون منهم، ليس لأنهم يرونهم لا يسطرون ما ينبغي أن يفعلوا وأن حياة أولادهم هي التحقيق الذي هو صلياً أكثر فاكثر [...] لكل ما كانوا يستكبرونه من أنفسهم أيام شبابهم، وما يحاولون اقتلاعه»<sup>(١٣)</sup>.

من جانب الأب، الجد «سانتوى». ثم الأبوان «سانتوى»، الأم التي يقبلها «جان»، والأب الأكثر بعداً في المكتب الذي / ٩٥ / لايجرؤ واده على المخول إليه.<sup>(١٤)</sup> وإن كان في رواية «جان سانتوى» قليل من الدراما، فإن المشهد الأساسي هو المشهد الذي سماه<sup>(١٥)</sup> «بروست» نفسه (الذي لم يعمد كثيراً من مقاطع الواوية) «اختلاف «جان» مع أبويه بخصوص الغداء في منزل ريفيُون Réveillon»

هذا المشهد العنيف، الذي يجسده مزهوية مكسورة، وتلاشى الشبهوات الميتة كما في حياة المؤلف بمصالحة مع الأم: «لم يكن يستطيع فراقها واعترف لها بصوت منخفض أنه كسر الكاس التي اشترتها من فينيسيا، وكان يظن أنها ستلويه وتذكره بما هو أسوء. ولكنها بقيت لطيفة كل اللطف. وقبلته وهمست في أذنه: «سيكون الأمر كما في المعبد، الكسر رمز للاتحاد الذي لا يفصم»<sup>(١٦)</sup>. وهناك ملاحظة أخرى تشير أيضاً إلى العلاقات العائلية حب - حقد، وكيف هي في قلب حياة البطل: «الذي يبذل جهده لكي يظهر أنه في غضبه لا يريد أن يرى أبويه من جديد، وأنه سيكون أكثر سعادة بعد موتهما، أكثر غنى، ويعيش حياة جميلة مع «ريفون» Réveillon، وأنه في حزنه من بعد، لا يستطيع أن يتصور الحياة بعد أبويه، ويشعر أنه سيقتل نفسه بعد موتهما. إنها تركيبة الحياة»<sup>(١٧)</sup>.

وتظهر لنا صفحات أخرى الأبوبين وقد شأخا، منهكين، لأن الدراما الحقيقية، بعيداً عن الأزمان الداخلية، هي الصراع مع الزمن، إنها اللحظة التي تتلخص فيها العائلة كلها في المظهر الفيزيائي للأب: «إن مايشدك إلى السيدة» سانتوى، بلوهة الأولى ربما كان الضعف أو الدمامة. اقترَب أكثر، إنها هي، هذا أبوها، وهذه أمها، وهذا والدها» (١٨).

ويظهر «بروست» أيضاً في روايته «في البحث عن الزمن المفقود» علاقات الراوى مع جدته (التي تموت في قلب الرواية. في وسط رواية «من جانب جيرمانت» و«وسطاة تقلبات القلب في رواية «سادوم» و«عامورة» ومع أبويه (الذين يبدآن بالاختفاء، دون أن يموتا منذ رواية «في ظلال ربيع الفتيات»، إلى درجة أنه يترك بطريقة غير محتملة بناتاً البيت خالياً لـ «البيرتين»، ولأن كانا ليسا حاضرين في «الزمن المستعاد» فإنهما أيد الدهر معاصران للطفل الذي طالما أحاطوه برعايتهم، عمته، وخالته «ليونى»، وعمه «أوليف».

ويظهر الكاتب فضلاً عن ذلك وبطريقة أكثر رعباً، علاقات السيد «فانتوى» N. Venteuil بابتنته وإن جماعة «جيرمانت» هي أيضاً موضوع تمييز دقيق بين الأخوين / ٩٦/ الدوق «جيرمانت» والبارون «دوشارلوس»، وحفيدهما «ويير نوسان لو»، وقريبهم، أمير «جيرمانت»، والبطن المنافس من آل «كورفوازيى» Courvoisier.

لم يعد الأمر يتعلق بدخول التراجميديا في الرواية، ولكنه دخول مذكرات «سان سيمون» في الرواية، التراجميديا التي كان «بروست» قد شعر بإضافتها الأوبينية عندما كتب مقالته في عام ١٩٠٧ وعنوانها، «المشاعر الابنية لقاتل أبيه». وتنظم سلسلة النسب رواية «جانب جيرمانت» إنها لما تعد فانية، ومررنا من التراجميديا إلى الباليه. وينبغى أن ننسى للحظة الموضوع الذي لازم المؤلف منذ رواية «المفادات والإيام»، إنه موضوع «الأم المتهنة» (وهو موضوع ركز عليه جورج باتاي، بالطبع، في مقالة أعيد نشرها في كتاب الأب والشر): ولكن لترك هنا هذا الموضوع الذي يحتاج إلى فصل مستقل: موضوع الأمهات المتهنات» (١٩).

ليس للرواوى أخ (لقد كان له واحد في بعض المسودات التي تعود إلى عام ١٩٠٨: «روبير والجدى»، ضد سانت بول، طبعة فالوا Fallois، ١٩٥٤).

ونظم «روجيه مارتان دوغارد» رواية «آل تيبولت» حول المواجهة بين أخوين، يمثل أحدهما النظام، والآخر التمرد (ميلان عند المؤلف كما رأينا). والنزاع مع الأب هو في قلب الرواية، حتى القسم السادس، «موت الأب»، الأب هو رجل يبدو في الظاهر أحمق. «جاء تيبولت» قتل في الحرب. تاركاً وراءه ولداً، واسمه «جان يول»، وكلمة أخيرة في اليومية التي كتبها عمه «أنطوان» قبل أن يموت. يتناوب في بنية الدورة الروائية Cycle، الأب والأخوان، ويشكلون كل بدوره مركز العقدة.

وإن المشاهد الرئيسية هي بلا شك المشاهد التي تواجه بين الأخوين والاب المحضّر (٢٠) والحقبة التي حقن فيها أنطون، بموافقة أخيه، أباه بإبرة فـ «أجهز عليه» كما يقول، أبوه الذي كان يحضّر في الأم مربعة (٢١)، وفي هذه الحقيقة (يمر الراوى من الماضى المستمر إلى الحاضر).

ثم يأتى بعد ذلك الحداد واكتشاف الأوراق الأبوية: «بقية وجود [...] وعلى الرغم من كل شئ، اكتشاف أهمية مثل تلك الحياة» (٢٢) عندئذ فقط، يكتشف الابن عمق العلاقات التي تربطه بالفقيد، وهي إذا صح القول أولاً، وحسب رأينا، تسبق العقدة الروائية نفسها وتتفوق عليها (إلا إن كنا نرى فيها الصورة التوراتية لشهوة المسيح، ولكنها لا وعيه عند الشخصية الرئيسية في روايات مارتان دوغارد): «لأنه كان أبى، ولأننى ولدها» (٢٣) / ٩٧.

لقد أنشأ جورج دوهاميل Georges Duhamel هو أيضاً فى واية «أخبار آل باسكي» La Chronique des Pasquier، (١٩٣٢ - ١٩٤٤ فى عشرة مجلدات)، سلسلة نسب درامية حول الاب الذى، لا يصانع إلا قليلاً، وحول الأم للهامة، والأولاد الثلاثة والفئاتين (سيسيل بيتنا، سوزان والشباب). إنه يوسع بذلك تقنية، كانت فى رواية دورة «سالاڤان» Le Cycle de Salavin (خمسة مجلدات) مخصصة لوجهة فرد. ويصف جاك دولاكريشيل Jacques de Lacretelle فى رواية «الجسر العالية» (١٩٣٢ - ١٩٣٦) ثلاثة أجيال حول أملاك ضائعة.

ويبدل بعض الروائيين فى رسم بعض العائلات حركة. إنها الحركة النازلة للانحطاط فى رواية «آل بونينروك» لـ توماس مان (١٩٠١)، العنوان الفرعى لها هو «انهيار عائلة»: تتداعى العائلة بالتدريج، عاجزة عن الفعل، وتتلاشى بموت آخر الورثة (٢٤). إن الموت هو فى الحقيقة قسم ضرورى ومختار فى الرواية العائلية، بتكراره وتنوعاته، وهو يصدم أكثر من الزيجات والولادات أيضاً. إن رواية «المسرمون» لبروخ هى رواية انحطاط أيضاً (١٩٢٨ - ١٩٣١) ليست رواية عائلية إلا فى قسمها الأول (بازانوف أو الرومنسية ١٨٨٨) حيث نرى العلاقات بين الاب والابن «بازانوف» محلاة بعنف. أما بقية هذه الثلاثية فإنها تعتمد على التاريخ والأجيال، التى لاترتبط فيما بينها بريطات الدم (Each أو الفوضى ١٩٠٣، هو غينو أو الواقعية ١٩١٨). ويتمثل البنية العائلية الصلبة وصراع العائلتين فى روايتي لايجمع بينهما شئ، إلا العصر والبناء: رواية «بيلا» Bella لـ جان جيرونو، و «الفرس الخضراء» لـ «مارسيل إيميه» Marcel Aymé. فى الأولى هناك مواجهة بين «آل رويندار» Rebendart و «آل دوياردو» Dubardeno، والبنية قديمة، لأن العائلتين العدوتين هما مع ذلك مرتبطتان بالحب بين «بيلا رويندار» Bella Rebendart و«فيليب دوياردو». الجماعة العائلية، التى يحتوى «جيرونو» خلفها وتشر منذ الصفحات الأولى بأسميتها: «كان لأبى خمسة إخوة، كلهم من المعهد، وأختان متزوجتان مستشارى دولة ووزيرين سابقين، وقد كنت فقيراً بعائلتي عندما أجدهما مجتمعاً فى أيام الأعياد أو فى العطل». (٢٥) ومن جانب آخر «لم تكن عائلة» رويندار، لتسلم أننا أكثر حيوية منهم [...] كان العدد نفسه من «الروندارين» و«البارتيتين» يلبسون ٩٨/ المروع البرونزية فى الساعات الفرنسية (٢٦) تموت

«بيلاويوندار» التي سميت عند الولادة «فونترانج» (العنوان الفرعي للكتاب هو «قصّة الفونترانجات»)، وهي تحاول أن تصل يدى الأب «لويارنو» والأب «رويندار» «مهمة مستحيلة».

إن الجماعة والأجيال تمنح لعبة الشطرنج مريعاتها. وتتكرر الصيغة في نبرة اجتماعية أقل حدة، عند «مارسيل إيميه» (١٩٣٣)، الذي يواجه بين عائلتين قرويتين، هما، مع ذلك، مرتبطتان بالبلبل الجنسي ويلاخوين (٣٧)، أحدهما يقى مزارعاً والآخر صار طبيباً بيطرياً، أمام نظرة ساخرة لرايغير منتظر، شكل في لوحة وذلك في رواية «الفرس الخضراء».

ولم يكن «فرانسوا موريك» يصف المناسى العائلية، التي تسيطر عليها تارة سحنة الأب المبهدة «عشرة الأقاعي»، وتارة سحنة الأم المخيفة (Genitrix). وتكتسب رواية «سر فرونتوناك» (١٩٣٣) أصالتها من كونها نشيداً لمجد العائلة، والأم أولاً، التي تسمى بيضاء Blanche: لم يعد السر في الاحتطاط ولا في المساة الأوديبية، إنه في تلك الروح المشتركة والسعيدة، بعيداً عن خلافت كل واحد من الأولاد وأخطائه. كما هو الأمر في رواية «جان سانتوى»، فإن العائلة سعيدة لأنها ليست مبتذلة. ولما كانت السعادة لا تُقصر، فإنها بحاجة لأن تكون معيشة لكي تفرض نفسها بهذه القوة: يكتب المؤلف في مقبلة الجزء الرابع من الأعمال الكاملة «صُعْتُ رواية «سر» كتنشيد للعائلة في اليوم التالي لعملية جراحية خطيرة، ولرض أحاطنى أهلى فيه باهتمام فيه الكثير من الرقة [...] ولكن ذلك التحول في حياتى تحول يحتمل أنه الأخير، لقد كنت أرجع إلى أصولى».

تعكس بنية الرواية، المؤسسة على مجموعة متضامنة أبدياً من الأم والأولاد الخمسة (٢٩) حتى فى شكلها، المعنى الظاهري لروايات المؤلف الأخرى: «ربما يكون موضوع رواية «سر فرونتوناك» [...] قائماً على التوهم الذى شكوت منه فى بقية أعمالى: تبقى الوحدة التى يعيشها البشر بلا نواه وحتى الحب، الحب على الخصوص، هو صحراء». إن المصير المساوى للأبناء لا يهز الجسد الرقيق للعائلة.

إن موت الأم، وهو مشهد ينبغى صنعه، ولايتوانى الروائى الأكثر واقعية قط عن وصفه، ليس بطريقة السرد: هذا الإضممار يتلو الهاتف/ ٩٩/ البروستى الذى يسمع فيها «إيف»، الشاعر الخفق، للمرة الأخيرة صوت أمه. ويعيد مظهر الدفن، على العكس، إبراز غياب الموت والميتة. إن الجرمى هو فى مكان آخر.

### الجيل كبنية:

إن رواية «اليتيم» التى تنحدر من «الأوبيسة» رواية «العائلة» التى تنحدر من «الإلياذة» تجدان نفسيهما من جديد فى رواية الأجيال. كما لو أن لوحة الشطرنج ليست واسعة بما فيه الكفاية، فإن بعض الروائيين يزيدون عدد مريعاتها. فالشخصيات التى لاتربطها روابط عائلية موضوعة فى بنية تزامنية كبيرة، سنة، عصر، وفى بعض الأحيان خمسة وعشرون عاماً، جيل: وهذه الأخيرة هى مدة رواية «رجال ذوى الإرادة الطيبة» ورواية «المسرتمون».



إن ما لم تعد السيرة الذاتية الغربية تمنحه للبطل الوحيد، لـ «أوليس» الرواية المعاصرة، تمنحه للبطل الجماعيين، للمجموعة، القصة. هذه الروايات هي دائماً مؤرخة، ولها مرجع صلب، إنز لها هي أيضاً بنية مغلقة .

تختلف نمرة «جيل رومان» الروائية عن اللوحات الطبيعية التي تؤولها أعمال «نول» و «غونكور» Goncourt بوحدة العمل. فلا يشكل أى مجلد من مجلداته السبعة والعشرين كلاً قائماً بذاته، إنه دائماً تنمة مجلد آخر أو إرماس ببقية المجلدات، وتبدو العناوين في بعض الأحيان وكأنها تحتوي على دراسات أحادية الجانب لاجتماعية، كما في رواية «الرائعون» المجلد الخامس، الحبراء (المجلد ٦)، أو تحليلية نفسية (الأحباب الطفولية، المجلد التاسع، السلطات، المجلد العاشر)، أو تاريخية (الرواية السوداء، المجلد الرابع عشر، تولقة لفيردان، المجلد الخامس عشر، فيردان، المجلد السادس عشر، ذلك البريق العظيم في الشرق المجلد التاسع عشر) أو جمالية (المبدعون، المجلد الثاني عشر) ولكن الحقيقة أنها (المجلدات) مؤلفة من عدد من القطع لموضوع كبير ولرمعات صغيرة من البنية الكبرى، وتتفلق هذه الأخيرة بطريقة دائرية لأن المجلد الأول معنون «السانس من تشرين الأول» (١٩٠٨) والمجلد السابع والعشرين والأخير معنون، «السابع من تشرين الأول» (١٩٢٣). والمجلدان يفتتحان على مشهد الشعب الذي يمضى إلى العمل، وتظهر واحدة من الشخصيات الرئيسية / ١٠٠ / «جيرفانيون» Jerphanion في آخر وسواس الحرب. والصيك البارح للحبكات المثيرة erotiques أو الاجتماعية أو السيكلوجية، والملك (\*) الروائي الكبير إلى درجة نستطيع معها أن نلخذ عليه أنه ليس مؤلفاً من أشباح، ويملك الطبايق التاريخية (\*) Le Contre Point Historique تلك الخزانة الكبيرة التي تستخدم للترييب. وإن كان كثير من القراء يفضلون المجلدين المخصصين لـ «فيردان»، فذلك لأنهم يرون فيها مساة جيل.

إن رواية الحرب، وبفضل بنيتها البسيطة، وباعتبار أنها تواجه بين معسكرين، وتبرز أحداث تاريخ معروف سابقاً (ساحل الرمال هي رواية حرب متخيلة ومستقبلية دائماً) تصنف دوماً بين روايات الجيل. والشخصيات الرئيسية هم معتلو للمعسكرين، معتلو الكتل ومعتلو عامة الناس. وإن اختلافها الكبير مع رواية المغامرة هو هنا: لا تحارب وحدنا.

لذلك تبني «جنجر» في رواية «عواصف الفولاذ»، و «أندريه مالرو» في رواية «جوزات التنبؤ»، وفي رواية «الأم» أيضاً، و «همنغواي» في رواية «ملن تقرع الأجراس» البنية المغلقة والثانية لحرب نعرف من قبل نهايتها (كما في التراجم الكلاسيكية وبعض الروايات البوليسية السوداء التي تقتل اللغز قصداً، كما في رواية «تواطؤ وتعمد» لـ «فرانسيس ليس» Francis Les، أو بعض روايات سيمنون). إن رواية الحرب ليست أى رواية: إن لها قواعدا التي لا تتوقف على الموضوع فقط، بل على التقنية. إنها تتعرض لضغط كبير، لأنها تقدر على اختيار لحظتها (بداية الحرب الإسبانية، الفترة التي لم تكن الجمهورية قد سحقت بعد، في رواية «الأم»)، ولكن تلك اللحظة، وهذه الفترة هي على الدوام معروفة سلفاً.

هنا أيضاً، رقعة الشطرنج مجهزة، ويكفى أن نضع القطع، إنهما ليسا إلا لوتين. لقد بدأ جان - بول سارتر في أعماله الفلسفية كما في نصوصه الأدبية في الإيجاز. فرواية «الغثيان» رواية طويلة (عشر صفحات ومئتان)، ورواية «الجدار» هي مجموعة من القصص القصيرة. وإن التطويل المفرط في رواية «صبل الحرية»، ثلاثة مجلدات منتهية، ورابع غير منته، وبحوالى ثلاثة آلاف صفحة في طبعه مكتبة / ١٠١ / الجلياد، يتعلق بالتأكيد بمعمارية رواية الجيل. وتمتد الفترة الزمنية التي يعطيها الناشر خمسة عشر عاماً، ١٩٢٥ - ١٩٤٠ نجد في دورة روايته أسماء سارتر في البداية «عابد الشيطان» Lucifer وقسمها إلى قسمين، «التمرد» و«القسم» (٣١)، شخصية «ماتيو» المخلوقة بعصرها، لقد قال المؤلف في عام ١٩٧٣ «إن المقصود هو أن يظهر نجاح تمرد نشيط عبر سلسلة من الأحداث المعاصرة، صحيح أن القضية هنا لم تكن إلا قضية إجهاض: لسنا عند «المرو»، لقد قرر «سارتر» بعد أزمة ميونيخ أن يدخلها في رواية أعطاها حينئذ أهمية متميزة. ويظهر العنوان النهائي في بداية عام ١٩٣٩: «ويمكن أن نستنتج أن المخطط نفسه قد تطور حينئذ من مخطط ميتافيزيقي إلى مخطط تاريخي محتفظاً بطبيعته الأخلاقية» (٣٢).

لذلك كان موضوع الجزء الثاني «التأجيل» هو رواية الجيل الذي يرى الحرب العالمية الثانية تقترب، وليس مغامرات «ماتيو» الغرابية البائسة كل البؤس؛ كتب سارتر (٣٣) «أدركت أن أرسم الطريق التي سلكها بعض الأشخاص وبعض الجماعات الاجتماعية بين ١٩٣٨ - ١٩٤٤. وستقوم هذه الطريق إلى تحرير باريس، وربما لم تقدم إلى التميز».

إن الأزمة التاريخية لرواية «التأجيل»، لأن كل فصل يحمل تاريخاً، من ٢٣ إلى ٢٠ أيلول (١٩٣٨)، مقسمة بين عدد من العواصم، وتمثل الأزمة بتقنية متزامنة، تنحدر من «لوس باسوس»، وتجعلنا ننقل من عاصمة إلى أخرى، من شخصية إلى أخرى. إن هذه الرواية بفضل ما فيها، هي رواية لسواد الناس، الذين يملكون عليها بنيتها: «كل هؤلاء الرجال أكرهوا أنفسهم لكي يذهبوا بلا دموع، كلهم كانوا رأوا الموت فجأة أمامهم وكلهم، بعد كثير من التردد والتواضع، كانوا مصممين على الموت. إنهم الآن يبقون بلهاء، الذراعان مهترتان، حائرين في هذه الحياة التي ارتدت عليهم، والتي تركت لهم اللحظة، للحظة قصيرة، ولم يعودوا يعرفون ماذا يفعلون بها» (٣٤).

إذاً، إن رواية الجيل، كرواية «التأجيل» ورواية «سن التعقل» تستبدل المصير المشترك بالمصير الفردي. لهذا السبب، تكثر الشخصيات، الذين يرمز بعضهم لوسط أو لطبقة أو لبلد، وتقدم تلك الشخصيات في / ١٠٢ / أفق تاريخي. تستعير من التاريخ رجالاً لها في الدولة، وجنرالها، وأحداها، ومفكرتها وبنيتها الزمنية المقصودة كما في رواية «الفاحشون» (٣٥)، ورواية «الشرط الإنساني»، ورواية «الأم»، ورواية «التأجيل» التي تنطلق عندما يقطع زمن التاريخ، وعندما تتوقف الساعة.

لقد قدم «همنغواي» نسختين من رواية «الجيل»، إحداهما مزبوجة في «وداعاً أيها السلاح» (١٩٢٩) وفي «لن تفرح الأجراس» (١٩٤٠)، وهي أكثر تاريخية وعسكرية. وتطعم الحبكة الغرابية (٣٦) بمعركة بلد من أجل حريته أو بالبيكتاتورية.

والثانية، كما في رواية «الشمس تشرق أيضاً» (١٩٢٦) لا تترك التاريخ يتدخل مباشرة، وهي، مع ذلك، أقرب النسختين، إلى رواية «الجيل». فيدل أن تعكس أحداثاً معروفة من قبل فإنها تقدم، بطريقة رمزية ما كان «جيتروستين» Gertrude Stein سماه «جيل ضائع». لقد ظهر هذا القول المشهور (في العبارة الموضوعية في بداية الرواية، ويظهر في الوقت نفسه في نص رواية «سفر الجامعة» (٢٧) L' Ecclésiaste).

إن كل شخصية من شخصيات باريس ما بعد الحرب (٢٨) تمثل أكثر بكثير من نفسها. يجد الأبطال الثانويون والذين لا هدف لهم، كما في رواية «فيتزجيرالد» (لطيف هو الليل، ١٩٢٤) روايتي «جان ريس» Jean Rhys (١٩٢٤، Quartet Voyage in the Dark، ١٩٢٨، إلخ....)، بنية التراجيديا، البنية التي يلخصها مؤلف رواية «الصدع» (The Crack Up، ١٩٣٦، طبعة ١٩٤٥) في بداية أكثر قصصه القصيرة جمالاً: «كل وجود هو «مرج تهديم» وهكذا تهتم، بعد صعوده كل من «غاتسبي الرائع» (The Great Gatsby، ١٩٢٥)، أو «ناباب» Nabab الأخير (تايكون الأخير The Last Tycoon، ١٩٤١، غير منجزة)، وهكذا انتهت قصة «أطفال الجاز» التي تمثل انصطاط الحلم الأمريكي بين الحريين.

كان «جيتروستين» يرى في الجيل الذي خاض الحرب جيلاً مفسداً لأنه لا يحترم أي شيء ويتهلك على الشراب. وخفف منهغواي نفسه من هذا القول: «أخن أن كل الأجيال ضائعة بسبب شيء ما وقد كانوا دائماً كذلك وسيكونون دائماً كذلك» و«وضيف» وهو يفكر بـ «جيتروستين» ستين»: «لتنذهب إلى الشيطان تلك الأفكار عن الجيل الضائع وكل تلك السمات الجائرة والتي يعد الوصول إليها سهلاً كل السهولة» (٣٩).

ضائع لم لا، لقد كتب منهغواي نفسه روايات الجيل المدرجة في الدائرة المساوية لأكثر مذابح / ١٠٣ / التاريخ ضخامة. إن لرواية «لن تفرع الأجراس» فضلاً عن وحدة المكان وتقريباً وحدة الزمان (ستون ساعة)، بنية تراجيدية. (٤٠) فالعرب العالمية الثانية إن لم تكن مروية فإنها مذكورة في رواية «ما وراء النهر وتحت الأشجار» (١٩٥٠).

إن رواية «المقفون» (١٩٥٤) لـ «سيمون دو بوفوار» هي رواية جيل أيضاً، والشخصيات فيها مرموزة، وسارتر في المركز، ربما كان ذلك زائداً، لأنه نفسه قال إن هذه الرواية «انتزعت منه ما هو أحق به». يكتب الراوي في رواية «لعبة الصبر»، مجعلاً Somme نشره «لويس غيو» Louis Guiloux عام ١٩٤٩ «حوايلة» حيث نشهد ظهور كل شخصيات الروايات السابقة للكاتب. تتذكر وينمج بعضها ببعض، كقطع لعبة الصبر، وهي أيضاً (الشخصيات) تتحاور مع التاريخ، مع الحريين وحرب إسبانيا، ويشعر الراوي أنه «مسئول» عن هذا العالم.

## البنية الحسابية:

تتحدر من أقدم تقاليد الإنسانية ومع ذلك فقد انبثقت من جديد فى أكثر كتب المعاصرة حداثة: إنها البنية العددية. إنها تساهم - وهذه بهمية جليلة - فى البناء والإغلاق عندما يقيس الروائى نصه كهندس أو معمارى وعلى ذلك فإنها تبشر بالعمل المفتوح لأن تلك الحسابات فى غالب الأحيان متخفية ومعانيها رمزية.

وإن رواية «ريمون كتو» Raymond Queneau هى المثال الأنسب لهذه البنية العددية وقد عبر عن ذلك هو نفسه فى: «عصى وأعداد وحروف» وفى حواراته مع جورج شاربونى Georges Charbonnier (١٩٦٢) وهو يصرح فى الأخيرة هذه: «لقد كنت دائماً أعتقد أن على العمل الأدبى أن يمتلك بنية وشكلاً، ووجدت فى أول رواية كتبتها ملزماً نفسى على أن تكون تلك البنية متناهية البنية وأن تكون ما أمكن ذلك متعددة أى: ألا يكون هناك بنية واحدة فقط بل عدد من البنى. ويمكن القول: إننى كنت فى ذلك الوقت من محبى الحسابية وأنشأت تلك البناء على تركيبات الأعداد التى كان بعضها عشوائياً/ ١٠٤/، وبعضها الآخر، أوحى لى به الأنوار الشخصية،<sup>(٤١)</sup> ولا ينبغي أن يكون البناء ظاهراً: إنه مساعد على الإبداع وليس للقراءة. فى رواية «النجيل» Le Chien dent (١٩٦٢) هناك سبعة فصول (وليس ثلاثة عشر كما جاء فى الحوارات)، وكل فصل مقسم إلى ثلاث عشرة فقرة، وكل فقرة شكلها الخاص وطبيعتها الخاصة بشكل من الأشكال إما بالأسلوب وإما بتغيير فى الأزمنة والأمكنة. وتبدو الأشخاص بشكل إيقاعى فى بعض الأحيان وفى بعض المواقع.

وإن كل هذا أعيد على لوحات منظمة كتتنظيم رقعة الشطرنج<sup>(٤٢)</sup>.

لدينا إذا حدى وتسعون شعيرة لأن هذا العدد وكما تشير إلى ذلك «عصى وأرقام وحروف» هو مجموع الأعداد الثلاثة عشر الأول وما أن مجموع العددين واحد فهو إذاً وفى الوقت نفسه عدد الموتى من المخلوقات وعدد عويثهم إلى الوجود، عودة لم تصورهما حينئذ إلا أبدية غير منقطعة من الحزن دون أمل، وسيجد بعض النقاد<sup>(٤٣)</sup> فى رواية «وجه من حجارة» Guelle de Pierre رواية «أطفال ليمون» Les enfants du Limon الأزمنة الثلاثة التى ترمز إلى مبادئ المعرفة الروحية الثلاثة، الثلاثة التحليلية لنفسية (هذه، أنا، الأنا المثالى)، الجينية الهمجية. ويشير «كتو» أيضاً إلى أنه وفى منتصف رواية «أطفال ليمون» فى الفصل الذى يقع فى منتصف الرواية، يقال بوضوح وبساطة إن هذا هو موضوع الفصل للشار إليه ويقول عن نفسه هو: «إنه يجد نفسه فى منتصف الرواية»<sup>(٤٤)</sup>.

وبعد ذلك بدءاً من «بييرو» صليقى Pierrot mon ami يتخلص «كتو» من الإهراط فى البنية الرياضية<sup>(٤٥)</sup> ومن هم نظام الجنونية الحسابية ومن تلك اللعبة التى تخترع قواعدها ثم تخضع لها بعد ذلك ولكنه احتفظ بهم البنية، واللغة عنده على الدوام مثل لعب مع القواعد، «لعبة محاكمة» (٤٦) Jeu de raisonnement وربما تخلص «كتو» من جنونه الحسابى فى إطار التحليل

النفسي الذي تحمله ست سنوات. ويبقى أننا في رواية (النجيل) Le Chiendent نجد بنى ظاهرية (في المعنى اللساني) الحوار والسد والمونولوج، والمحاكاة الساحرة... إلخ، وبينية عميقة، وهي حسابية، وهل يمكن أن نرى في التذوق الحسابي هذا، عدا عن الموهبة الحسابية، اثرًا لما يوليه السرياليين من أهمية للفلسفة المستورة (الخفية) ٩/ ١٠٥. إنه العصر الذي كان «بروتون» Breton يصرح في إعلان السريالية الثاني (١٩٢٩). «إن للبحوث السريالية مع البحوث الكيميائية تشابها واضحاً في الهدف، وحيث كان حوله الفنانون والكتاب كما يشير إلى ذلك Alexandrian يتعلمون منهج الباطنية» (٤٧) ويضمن «كنو» الذي كان لفترة عضواً في المجموعة السريالية التي رسم لها بعد ذلك صورة كاريكاتورية في Odile، إحدى أول رواياته (أطفال ليمون)، بحثاً عن (مجانين الأدب) (٤٨) إنهم مؤلفو عدد كبير من التاملات الرياضية وخاصة عن الأمور المستحيلة، ويحلم فيها «بموسوعة العلوم الصحيحة» فالمحتوى يتفق تماماً مع شكل الكتاب الذي هو مرقم بشكل كامل يمكن الحساب من البناء والترميز. وأنه لمن المثير أن نرى بحوث بعض الروائيين المعاصرين تتصل بالقدم الفلسفات. فمند فيتاغورس (بيتاغور) الذي لم يبق لنا من مؤلفات شيء، ولكن أهميته تبدو من خلال نصوص Proclus: «بيتاغور» الذي أعطى للفلسفة الهندسية شكل ثقافة ليبرالية ناظرًا إلى الأشياء من بداياتها ليكتشف المبادئ بوساطة فحص فرضيات تستخدم منهجاً لا تجريبي بل هو ثقافي خالص. وهو الذي اكتشف نظرية التناسية ووجود بنية لاشكال العالم» (٤٩) ومنذ «كتاب الأعداد» الذي كان يدين بعنوانه اليوناني اللاتيني لإحصاء اليهود الذي يفتح به فإنه مكون من ستة وثلاثين فصلاً تختص بثلاث فقرات زمنية: تسعة عشر يوماً في «سيناء»، ثمان وثلاثون سنة عبر الصحراء خمسة أشهر في براري مؤاب. وتتضح الباطنية اليهودية منذ القرن الأول للميلاد في نصوص La Kabbale؛ واعتقدت القرون الوسطى المسيحية هي أيضاً بعد آباء الكنيسة برمزية الأعداد، فيكتب القديس أوغستين: «تبدى للحكمة الإلهية في الأعداد الراسخة في كل الأشياء». ويستشهد بذلك «إميل مال» Emile Mallet في كتابه (الفن الديني في القرن الثالث عشر في فرنسا، الكتاب الأول) ويضيف أن العالم الفيزيائي والعالم الأخلاقي وبحسب الاختيار العشوائي للقديس أوغستين Augusti مبنيان على أعداد أبدية. والجمال نفسه هو إيقاع وعدد متناغم / ١٠٦/ فعلم الأعداد هو إبدأ العلم الحقيقي للعالم، وتتضمن الأرقام سر العالم. فيليزيور الإنشيلي أخ الآباء هو في الوقت نفسه موسوعي، كما سيصبح كفو، ومؤلف «العدد الحر» (القرن السابع) ويضيف «إميل مال» بعض الأمثلة عن تلك الرموز العددية. فالعدد ثلاثة هو التثليث، والنفس التي هي صورة التثليث، والعدد سبعة هو أربعة مضاف إليها ثلاثة الجسد مضاف إليه الروح، العدد الإنساني بكل ماتنتيه الكلمة واتحاد طبيعتين. هناك سبع فترات في الحياة، وسبع فضائل، وسبعة مطالب Ploter سبع خطايا عظيمة. في الكون يحيلنا العدد سبعة إلى الكواكب السبع التي تتحكم بالحياة الإنسانية، وإلى الأيام السبعة التي خلق الله بها الكون والانغام السبعة للموسيقى الفرغفورية هي، كما دلت آخر التحليلات، التعبير الحساس عن النظام الكوني (٥٠). وقد أقام دانتى نفسه ملحمته على تلك الحسابية للقديسة: «فقد قرر دانتى منذ البداية أن كل قسم من ثلاثيته سيقسم إلى ثلاث وثلاثين أغنية تبعاً بالسنوات الثلاث والثلاثين الأخيرة من حياة

المسيح»<sup>(٥١)</sup>. والمقطع الثاني الذي اعتمدته في الشعر هو العلامة المميزة لهذا الرقم الروحي. إن يرث الروائيون المعاصرون حسابية كانت فيما مضى مقدسة وأصبحت اليوم دينوية، وهم لا يعقدون بلاشك اليوم برمزية الأعداد. ولكنهم يظنون مشدولين لها، وعندما لا يكونون كذلك، فالقراء أو النقاد هم في مطمحهم. فمن ذا الذي لا يشد انتباهه تنظيمهم رواية «في البحث عن الزمن المفقود» بذلك الإيقاع الثاني (الزمن المفقود/ الزمن المستعاد) والثلاثي (بجانب بيت سوان/ بجانب جيرومات)، الزمن للمستعاد) بل في التقسيم النهائي لسبعة أقسام.

ويسجل «ميلان كوندورا» milan kundrea في «فن الرواية» (غاليما ١٩٨٦، كتبه بالفرنسية) أن كل واحدة من رواياته إلا واحدة، مقسومة إلى سبعة أقسام. وعندما كتب «الحياة في مكان آخر» في ستة أقسام أضاف إليها قسما سابعاً لأنه لم يكن راضياً. أما مجموعته «الحبوب المثيرة للضحك» فقد عدلها لتصبح في سبع قصص بعد أن كانت في عشر. وتجد التاليف نفسه في «كتاب الضحك والنسيان» وقد أراد الكاتب وهو يكتب «طيش المخلوق الذي لا يدافع عنه» أن يكسر حتمية العدد سبعة ولكن القسم الأول بدا له ناقصاً ولذلك شعر أنه مجبر /١٠٧/ على تقسيمه عائداً بذلك إلى الرقم المفقود : «أقص كل هذا لأقول إن ذلك ليس تريد (تائق) متطير بعدد سحري وليس حساباً عقلانياً ولكنه ضرورة عميقة لأوعية غير مفهومة، نموذج مثالي للشكل الذي لا يستطيع الهروب منه. ورواياتي هي فروع لبناء أسس على الرقم سبعة»<sup>(٥٢)</sup>

وتوجد البنية الرياضية أيضاً في رواية «الدعابة» في توزيع المتواليات (الرواية تحكيها أربع شخصيات) «هي إذن توجه» إضافة الشخصيات. «وليس هذا النظام ميتاً، ولكنه يفرض نفسه بكل طبيعية كضرورة للشكل. أقسام كل رواية وفصولها مرقمة : تقسيم الرواية إلى أقسام والأقسام إلى فصول والفصول إلى فقرات، وعبارة أخرى أود أن يكون تمفصل الرواية على جانب كبير من الوضوح»<sup>(٥٤)</sup>.

يوصح التفكير أن إحدى العلامات وأحد الدلائل على أن أحد الرواة فرض على نفسه بنية مؤسسة على الأعداد هو ترتيب الفصول. إن حضورها هي على كل حال قليلة – يدل على بناء. فحتى إن كان قد جويس joyce لا يعطى له أليس Ulysse إلا ثماني عشرة أغنية، فنحن نعرف أن العناوين التي كان قد هيأها أولاً تحيل إلى الأوديسة L'odysee التي تدعى هي الأخرى بتقسيمها إلى أربع وعشرين أغنية كما هي حال الإلياذة L'Iliade تدعى بهذا إلى النقاد الإسكندرانيين. إن الترتيب المفرط هو أكثر أهمية وعلى أية حالة أكثر طرافة فيقسم «ريمون أبليو» Raymons abellio روايته «خندق بابل» (١٩٦٢ غاليمار Gallimard) إلى ثلاثة أقسام، واحد وعشرين فصلاً، مئة مشهد مرقمة ومعنونة. وليس صندوق هذه البحوث غريباً على البنية المطلقة، ومندخل لنظرية الأعداد التوراتية؟ مقاربات للأهوت الجفيد، إن للأعداد عنده معنى باطنياً. قسم «ريمون كثر» Raymond Quenau رواية «أطفال ليومن» (كتبها بين عامي ١٩٢٠ - ١٩٢٨) إلى ثمانية كتب وإلى مئة وثمانية وستين فصلاً.

«تمارين الأسلوب» عندهما تسعة وتسعون تمريناً. ورواية «القديس كلنكلان» saint - clinglin (١٩٤٨) مقسومة إلى سبعة أقسام، الثلاثة الأولى تستخدم ثلاثة الأقسام الأولى من رواية /١.٨/ «وجه من حجر» (١٩٣٤) والثلاثة التي تتلوها وتصصح القسمين الثاني والثالث من رواية «الآزمة المختلطة» (١٩٤١) وأضيف قسم سابع، ويتكون كل من رواية «أحد الحيلة» و «الآزهار الزرقاء» من واحد وعشرين فصلاً. وسنجد بعد قليل حالة Cortazar, perec, Calvino، وتسجل هنا أن رواية «الحياة وصلة استعمال» تتكون من تسعة وتسعين فصلاً وخاتمة، وأن رواية «الحين» Marelle مكونه من مئة وخمس وخمسين فقرة أو خاتمة.

ويقدم «فلاديمير نابوكوف» vladimir Navokov وهو أحد أشهر هواة الألعاب الفكرية ومؤلف رواية «الشطرنج، «الدفاع» La defens Loujine مثالا خارقاً للبنية العددية ويعطى في الوقت نفسه لروايته بناء هو على الأرجح فريد، أما رواية «النار الباهتة» (1962) Feu pale فهي في الحقيقة قصيدة من تسع مئة وتسعة وتسعين بيتاً مع شرحها العلمي ويكون الجميع رواية ذات مظهر بوليسي هنا تسع مئة وتسعة وتسعون بيتاً لأن البيت ألف كما يشير إلى ذلك الشرح (٥٥)، يشبه البيت الأول. ومع ذلك، يرقم «روبير موزيل» الذي تتكون روايته «رجل بلامزيا» مثل رواية «النار الباهتة» من بنية مفتوحة الفصول المختلفة باهتمام وبما ورثه عن مثيله العلمي، مما يعطى مئة وثلاثاً وعشرين فقرة في الجزء الأول، مئة وثمانيا وعشرين في ترجمة (Ed. du scuil). وبذلك ترى الكتاب يجدون في البنية الحسابية طوراً معنى رمزياً وطوراً دعماً تكوينياً وطوراً آخر إشباعاً لهرس. وهذه الحسابات في خدمة بناء العمل المطلق حيناً والمفتوح حيناً آخر.

## العمل المفتوح

اقترحنا هذه العبارة من الكتاب المعروف ل «امبرتو إيكو» (١٩٦٢): الترجمة الفرنسية (١٩٦٥) (٥٦) يعد العمل الفني نظام علامات يمكن ترجمتها بشكل لات نهائي : «كل عمل فني وإن كان شكلاً ١٠٩/ منتهياً و «معلقاً» في تماميته المفصلة على قفه، «هو عمل مفتوح على الأقل لأنه يمكن أن يفسر بطرق مختلفة دون أن يمس ذلك خصوصيته التي لاتختزل» ولايعنى ذلك في رأينا انفتاح المعنى أو الدلالات ولكن انفتاح البنية.

والقارئ، المنفذ «يشارك في صناعة العمل» كما في الموسيقى ما بعد السلسلية، محركات كالدر Les mobiles de Calder «الفن الحركي، الأثاث بواسطة العناصر، العمارة على قواطع متحركة. إنها مملكة غير المحدد وغير المستمر العلمي. فنحن لا ننظر إلى الأشكال في حالتها النهائية ولكن في حالة تكوينها : ومن هنا فإن اهتمام النقد العلمي بمسودات «فلويبر» و «جويس» أو «بريست» هو اهتمام معاصر. ولم يعد يتعلق بإيجاد معنى وحيد تحدده الفاتحة بل يحدد اللامتوقع والاتباس المنفرد، الحرية.

## البنية المقطعة :

على الرغم من بعض المحاولات الخجولة للتعريف فإنه لم يكن هناك تكعيبية روائية حقيقية ولا مستقبلية (على الرغم من رواية Marinetti مافاركا المستقبلى ١٩٠٩) مع ذلك فإن أسلوبي بناء - أوتهميم - قرييين من الفن للبلاستيكي نجد هما فى بعض الروايات : التقسيم والإصاق، فمنذ عام ١٩١٢ كان هناك رواية غريبة ل «كارل أنشتين» انتهت عام ١٩٠٩ (٥٧) وهى «بويو كان» - BeB- quain أو المولعون بالمعجزات «هواة المعجزات» (الترجمة الفرنسية أعاد طبعها صموئيل تاستى Samuel tastet عام ١٩٧٨، ويحدد «كارل أنشتين» فى رسالة عام ١٩٢٣ (٥٨) أرسلها إلى D.D. H.Kahnweier مفهومه للجمال: «مايهمنى هو تحويل الإحساس بالفضاء ليس بطريقة نظرية - لكى لاترمى النظرية فى وجهنا - وإنما بوساطة السرد، بتوضيح كيف تتحول الأشياء والتمثيلات ... إلخ عند الإنسان إلى إحاسيس فضائية [...] إنرى منذ زمن طويل أن ماسبيقه «التكعيبية» يتجاوز الرسم كثيرا. ولا يمكن تسويغ التكعيبية إلا فى حالة إبداع معادلات نفسية. فى عام ١٩١٣ - ١٩١٤ يكتب جان كوكتو Jean Cocteau أكثر روايات غرابية /١١٠/ «البوتوماك» Le potomak المطبوعة ١٩١٩. وهى مؤلفة من قطع متناثرة ومن نصوص مجمعة بثلاث رسوم. يحكى هذا الكتاب قصة وحش «البوتوماك» ومغامرة المؤلف الداخلية. وقد ترك «كوكتو» بعد مدة هذه الجمالية الثورية ليتبع الأسلوب الكلاسيكى الجديد وذلك فى كتابه «توماس الخداع» وكتاب «الأطفال المزعجون» و«الاحتراف الكبير». فى عام ١٩٢٠ (٥٩) طبع الشاب «مالرو» Malraux الذى كان مبهورا بالرسم التكعيبى ومعجبا به ماكس جاكوب Max jacob وبياليز ساندرازن - Balise cen- dras «عند جنود الشعر التكعيبى». (للمعرفة La coinnaisance، كانون الثانى ١٩٢٠).

إن عددا قليلا من الاتجاهات فى الرسم لم تجدما يوازيها فى الأدب. إلا أننا نجد هذه البنية المقطعة من قبل عند رجل منفرد، بائس، ضائع فى الفضاء الذى يفصل الرمزية عن الحداثة. ولكن السريالية أعانت اكتشافه: إنه «الفريد جارى» وقد طبع فى عام ١٩١١ كتابه «إشارات الدكتور فومسترويل الباتافيزيائى» وأراه كاملا (كانت قد ظهرت أقسام منه فى حياة المؤلف فى مجلة Le mercure de france فى أيار ١٨٩٨ وفى La plume فى تشرين الثانى - ١٩٠٠) لخص «ميشيل أريفى» michel arrive الأصالة فى بنية هذا الكتاب «فى الحقيقة إن ماتجمع فى هذا الكتاب هى نصوص يبدو من المستحيل أن نقيم بينها أبنى علاقة : نسخة عن ماثر حاجب أعيد نسخها بعناية فائقة - حتى الخاتم وتتابع الفقرات مطبوعة كانت أم مخطوطة، محض «رحلة من باريس وإليها عبر البحر» حيث تمثل الجزر التى تمت زيارتها فى الحقيقة، وبالقدر نفسه عوالم أنبية أو رسمية أو موسيقية: تعريف للبئاتا فيزيك pata physipue متحلق يبدو بدقة متوهمة. وصف خيالى للوحات معينة. حساب ظاهرى، ولكنه غير قابل للمناقشة أبدا - ل«الفضاء الكهلى» وكل ذلك متطوع موربا «بالمقطع الاحادى الحشوى» للقرن الكبير «باييون جوس دوناج» papion bossse - de - Nage الذى لم يكن يعرف من الكلام البشرى إلا «ها - ها - ha» (٦٠). إن العنوان



الفرعى الذى هو علامة تكوينية على الكتاب، وعقد مع القارئ، هو حقا «رواية العلمية الجديدة» كما العنوان الفرعى لرواية «الأيام والليالى» هو رواية «هارب» (١٨٩٧) وإن «السيسيت الأخرى» L'autre alceste معنونة بعموض أكثر «دراما فى خمس قصص» و«ميسالين» messaline، «رواية من روما القديمة» (ظهرت فى المجلة البيضاء عام ١٩٠٠ فى مجلد كانون الثانى ١٩٠١/١١) الذكر المتفوق Le surmale «رواية حديثة» (١٩٠٢) وإن كان جارى Jarry يندس ضمناً فى النوع الروائى فذلك لكى يفجره. إن مايفصل فى الحقيقة البنية المفتوحة عن البنية المغلقة هو أن القطع التى تتفتت فيها ليست قابلة للجمع، ولا يمكن بناؤها ثانية فى وحدة.

إن رواية «رجال الإرادة الطيبة» منظمة فى قطع غير معدودة؛ ولكن للجمع يمكن أن يوجد ونجد فيها نظاماً منطقياً تماماً. إن جمالية الإصاق<sup>(١١)</sup> على العكس، لاتخضع لأى منظور ونجد أثر ذلك فى اجمل روايتى ساندراز «دان ياك» Dan Yack 1946، التى تجمع رواية «سطح الإبرة» التى كتبها من عام ١٩١٧ إلى «ساندراز» عام ١٩٢٨ و«اعترافات دان ياك» ١٩١٧ - ١٩٢٩)، ورواية «مورافاجين» Moravagine. ويبدو أن هذين الكتابين مستوحيان من تقنية روايتى شعبى هو «غوستاف لوروج» Gustave Le Rouge الذى لصه «ساندراز» مقطعاً إياه فى مجموعته الشعرية «كوداك» Kodak حيث رسم صورة الرجل المصعوق. «دان ياك» مثل «مورافاجين» هما مخلوقان ممسوخان بجوآن العالم مثل «الكتور كورنيولوس Cornélius للغامض» فى كتابات «لوروج»<sup>(١٢)</sup> Le Rouge قصتهما، الأخيولة، مقطعة. ويجرى «ساندراز» ذلك كالبرقي، والجملة نفسها مشتقة. إنه عالم المشكال كما نجد فى عدد من روايات «غوميز دولاسيرنا» Gomez de LA Serma فى العصر نفسه (الأرملة للبيضاء والسوداء ترجمها إلى الفرنسية «جان كاسو» Jean Cassou ١٩٢٤).

### الإصاق Collage:

استخدم السرياليون الإصاق استخداماً مطرداً؛ صفحات جرائد ومظاهر طباعية أخرى (أراغون Aragon فى الإباحية<sup>(١٣)</sup> Le Libertinage و«فلاح باريس» Le Paysan de Paris). صور مخصصة لتحل محل الوصف الذى رفضه بروتون Breton فى الإعلان الأول والصور التى لم تكن قصداً فنية فى نابجا نجاه أوراق ثبوتية للهوس العظيم بالسرد، بنية على شكل زهرة (نجا Nadja)، أوراق ثبوتية للهوس العظيم بالسرد)، بل هناك أدلاء سياحيون متوهمون (مقطع الأوبرا) «الإحساس بالطبيعة فى Butte - Chaumot فى فلاح باريس».

ويوجد الروائيون السرياليون فى بحثهم عن اللحظة المعجزة، وعن اللقيا / ١١٧ وعن البنية المقصومة تناقضات قوية فى المادة، وسمه مؤكدة للصحة الشعرية. وترتبط تقنية الإصاق بارتجال الكتابة وتتكشف الرواية بقدر ماكتتب «يقول أراغون: لم أكتب أبداً قصة كنت اعرف مجرى أحداثها فقد كنت دائماً وأنا أكتب كقارئ يتعرف منظرًا أو شخصية يكتشف ملبعها

وسيرتها ومصيرها<sup>(٦٤)</sup>، يضاف إلى هذا «ممارسة التناقض» التي تهدم، وهذا بديهي، التأليف الكلاسيكي لصالح «منطق اللا منطق»<sup>(٦٥)</sup>، وإذا أريتم فإن كل رواية كانت عندي لقاء مظلة وآلة خياطة على طاولة تشريع، و«لجتماع كلمات». وتطمح رواية «فلاح باريس» إلى أن تكون «نوعاً جديداً» من الرواية يخالف كل القواعد التقليدية للأنواع. فهي ليست سداً أو (قصة) ولا شخصية (رسماً). ويذهب «أراغون» إلى حد القول إن رواياته هي نفسها «واقعية اشتراكية» «فالأحياء الجميلة» و«أجراس بال» لا تملك من سمات العمل المبني إلا الظاهر.

إن حقيقة رواية الإصااق وجوهها يوجد في روايات «ماكس إرنست» Max Ernst فرواية «للرأة ذات المنة رأس» (١٩٢٩) ورواية «أسبوع الإصلاح» (١٩٢٤) اللتان أخرجتا بفضل النص من روايات قديمة مزخرفة من القرن التاسع عشر ومن الموسوعات. وقد وجد «ف. سبيس» W. Spies أصل أكثر تلك المواد وأبرز للعيان فعل الصلعة التي حدثت في الوقت نفسه بوساطة تقارب عدد من التناقضات داخل صورة لـ «ماكس إرنست» وبوساطة مرور صورة تصعد من «ماكس إرنست» إلى جارتها: وليس في التسلسل أي نوع من العقلية وتنتقل نفس القارئ وإحساسه من صدمة إلى صدمة: فالتأويل والترجمة مفتوحان، ويجعل غياب النص من القارئ مبدعاً ويرجع إليه، إن أراد، أمر بناء القصة وإنشاء السرد والقصة المتخيلة.

#### التجميع - المونتاج Montage:

إذاً، إن المونتاج مقارنة بالإصااق الذي يترك أمره للمصادفة ويتوافق تماماً مع السرد - الفزعة عند السرياليين منهج أكثر وعياً - ونشير هنا إلى أن مايعد مونتاجاً / ١٩٢ / عند الكاتب هو تقريباً لـ montage عند القارئ الذي تدريبه في قراءاته تغيرات المشهد والقصة المتخيلة Fiction.

وإن أحد أكثر الأمثلة مناسبة للرواية «المجمعة» تضربه لنا رواية «النخل البري» Wild Palms (الترجمة الفرنسية: النخل البري، ١٩٣٩) لـ «ويليام فوكنر» William Faulkner حيث تتداخل قصتان. النخل البري Wild Palms والرجل العجوز Old Man، وتتضمن كل واحدة خمسة فصول، ونمر من فصل من الأولى إلى فصل من الثانية ويحمل كل منهما، عنوان قصة وقد وضع ذلك «فوكنر» نفسه فقال: «كانت قصة واحدة وحييدة، إنها قصة «شارلوت ريتينمير» Charlotte Rittenmeyer و«هارى فيلبورن» Harry Wilbourne اللذين يضحيان بكل شيء في سبيل الحب ويخسران بعد ذلك الحب نفسه، ولم أكن أدري أنه سيكون هناك قصتان منفصلتان قبل أن أبداً الكتاب. وعندما وصلت إلى نهاية ما هو الآن الجزء الأول من النخل البري شعرت أنه ينقص شيء، وكان يجب تحييده، كما هو الحال في طباق الموسيقى، بذلك كتبت أكتب القصة المعنونة «الرجل العجوز» عندما تصل «النخل البري» إلى مستواها حينئذ أوقفت كتابة «الرجل العجوز» إلى ما هو الآن جزؤها الأول وأشرع في كتابة «النخل البري» حتى يهبط شيء ما من جديد.

حينئذ كنت أضعه في المستوى نفسه مستعيناً بجزء آخر من نقيضه، التي هي قصة رجل وجد حبه، وعندما وجهه، قضى بقية الكتاب في الهرب منه [...] وإن كان هناك قصتان فذلك بفعل الحظ أو الحاجة (٧٧)».

لقد استخدم «هومبروس» تقنية المونتاج التي تناوبتها غير قصة متخيلة واستخدمها «تولستوي» في «أنا كارنينا»، وإن العلاقة الوحيدة التي نستطيع مع ذلك إقامتها بين القصتين عند «فوكنر» هي من نوع رمزي كما هو الحال في فيلم كريفيث Griffith العظيم للمتعصب (١٩١٦) الذي يحكي بالتتابع أربع قصص تقع في أزمنة مختلفة تعالج الموضوع نفسه الذي يشير إليه العنوان.

وقد قدر «بيوتور» Michel Butor حق قدره المونتاج التكعبي لروايته، درجات: Degres، تنظيم لدرجات هو تنظيم بالزاوية اليمنى وهو تنظيم مكعب ذو أربعة أحجام (مكعب كل قاعة، صالات القاعة إحداها من قرب الأخرى ومع وحدة الزمن التي هي أيضاً مكعبات / ١١٤ ذات أحجام أربعة لأنها ساعات القاعة) (٧٨).

وإن لم تكن البنية مع ذلك قارة فذلك لأننا نمر دون توقف من قاعة إلى أخرى، ومن «مكعب» إلى آخر وإن أحد كتب «بيوتور» المتأخرة اسمه (متحرك): «إن أحد الأشياء الهامة عندي أن ندرك الشعب في حركته وخصوصاً بالطبع حركته الكبرى من الشرق إلى الغرب التي تسببت بعمار الولايات المتحدة» (٧٩) والقارئ مدعو إلى إنشاء المجموعة انطلاقاً من العناصر التي تقدم له لأن النص هو «تنظيم».

ونجد أمثلة أكثر تجارية وأكثر شيوعاً عند «أراغون»: «إليزا تريولي» Elsa Triolet وعند «الدوس هاكسلي» Aldous Huxley (الطباقي)، أو في جملة «لويس غيغو» Louis Guilloux لعبة الصبر (غاليلما ١٩٤٩) وفي رواية «طريق الحرية». ونجده بطريقة أكثر لطفاً عند «إيتالو كالفينو» Italo Calvino فهو إذا في رواية «نعم مسافر في ليلة شتاء» ١٩٧٩: ترجمة فرنسية دار النشر سوى (Éd. du Seuil) يجمع غير قصة وبسروجهما وقصة قراءتها في أن معاً «أعمل على رواية الكثير من القصص مرة واحدة لأنني أود أن تشعر أن حول السرد قصصاً أخرى حتى الامتلاء. قصصاً أستطيع أن أحكىها أو ربما أستطيع روايتها، ومن يدري إن لم أكن حكيتها في مناسبة أخرى؟

فضاء تملأه القصة التي ربما ليست شيئاً آخر إلا مدة حياتي حيث نستطيع كما في الفضاء التنقل في الاتجاهات كافة» (٧٠) يحمل أحد الفصول عنواناً رمزياً: «في شبكة من الخطوط المتشابهة»، والفصل التالي «في شبكة الخطوط المتقاطعة»، عنوانان روايات ثابتة في الرواية: كما يشير إلى تلك «كاليفنو» فالمونتاج في المرأة وحتى في المشكال. Kaléidoscope (٧١) ومن هنا أيضاً جاءت فكرة كتاب لا يكون إلا مونتاجاً من البداية إلى مستهل كتاب آخر، نبع بداية القص في أخرى كما هو الحال في «الف ليلة وليلة» (٧٢) ناهجاً هذا المنهج حول «كاليفنو»، Cal.

vino عنواناته، صانعاً فى كل مرة بداية رواية مختلفة، يأتى بها قارئ محتمل: «بيبو جيداً أن القارئ هو فعلاً على أعبة النهاب، وسيحمل معه على سجادة أوراق الأشجار المضامة بضوء قمر «تاكومي إيكوكا» (٧٣) "Takakumi Ekoka" ولكن ألا يقرأ القارئ على الأرجح حول حفرة / ١١٥ / فارغة، وهذا فصل جيد، وبداية جديدة. أو بالأحرى أى قصة تنتظر هناك نهايتها؟ ولكننا كنا قد قرأنا أولاً بداية رواية «مائل على الساحل المنحدر» و «بعيداً عن المورك» Malhork، وبداية رواية «دون خشية الدوار والرياح» وبداية رواية «أنظر إلى أسفل كثافة الظلال، وبالطبع بداية رواية «نعم مسافر فى ليلة شتاء». هناك إذا إحدى عشرة رواية مجموعة فى رواية واحدة وشرحها فى اثنتين وعشرين فصلاً (كل رواية وفصلها النقدى) مضافاً إليها فصل هو الخاتمة، زواج القارئ والقارئة؟ وفى سرير الزوجية ينهى (نعم مسافر فى ليلة شتاء). هذا البناء البارع والساخر لا يبرز فقط كل إمكانيات المونتاج لحدثين متزامنين فقط، ولكن لنظام الأراج الذى لا يجل إلا إلى نفسه، لأن كل واحد من عناوين الرواية الأحد عشر هو عنصر من جملة وحيدة تحفظ أيضاً جمال الأصل وجمال للمكتات وجمال التقليد، ويرتبط أيضاً بالاتفاقى كما عرفه مشغل الأدب المحتمل.

#### الاتفاقى L'aléatoire:

لقد تم بواسطة تطور جديد. استبدال العمل الاتفاقى بالعمل المفتوح. فمعذ اللحظة التى نعدل فيها عن بنية مغلقة ونبحث عن نموذج غير متجانس - لوحة تكسيبية وإلصاق سريالى وأفلام «وول» وايزنشتاين Welles, Eisenstein - نمر من العالم «الجاد» الذى يود أن يكون صورة للواقع إلى عالم اللعب - أو الرياضيات. لم تعد نقدر بل نتج، ولكن ماذا نتج، مامو جديد وغير معروف ومدهش؟ نستطيع من جانب أن نخيل آلة لكتابة الروايات تعالج عقم المؤلف تدهشه هو نفسه. ونستطيع من جانب آخر أن نعد الأنثى مثل رقعة شطرنج كبيرة بعض مريعاتها مشغولة بكتب الماضى ولكن مريعات أخرى لاتزال فارغة لأن كل التلقيات الممكنة لم تستخدم بعد. ونلتقى هنا بمشغل الأدب المحتمل أو «أوليبيو» Oulipo (أوليبيو: الأدب المحتمل، غاليمار، سلسلة أفكار ١٩٧٣، أطلس الأدب المحتمل / ١١٦ /، غاليمار سلسلة أفكار ١٩٨١، المكتبة الأوليبيية، عرضها «ج. رويود سلاتكين» J. Rouboud Slatkin ١٩٨١) نلاحظ أن بين للكتاب والرياضيين الذين انتسبوا لهذا الفريق أسماء كل من:

«نويل أرنو» "Noël Arnaud"، إيتالو كالفينو "Italo Colvino"، مارسيل دوشا "Marcel Du Champ" جاك دو شاتو "Jacques Duchateau" فرانسوا لو لويون "Francois Le Lionnais"، جان لو سكور "Jean Lescure"، جورج بيريك "Georges Perec"، ريمون كنو "Raymond Queneau"، جان كوفال "Jean Queval"، جاك رويو "Jacques Roubaud"، جاك بنس "Jacques Bens"، هارى ماتينوس "Harry Mathews"، أنرى بلاقى "André Blavier".

«أوليبيو يهتم بالأدب المحتمل. يعرض لموجبات تأليف النصوص الأدبية التى يستكشفها بعض أعضائه. وذلك يعنى أن الريطوريقا القديمة منهارة. فى الوقت الذى يعيد بعض النقاد

(ياكوبسون، جيتيت) اكتشاف فضائلها تعرض ريطوريقا أخرى موجباتها، ويعلمتها بعض المؤلفين  
 وآخرين يخفونها. نستطيع تحت عنوان ص + 7 أن نلخذ نصاً ومعبجاً ونستبدل بكل اسم  
 موصوف في النص الاسم للموصوف السابع الذي يليه في المعجم (٧٤). مما يعطى، واعتماداً على  
 «التسجيل» للتمرينات الأسلوبية لـ «كنو» Queneau: مبيض/ فى ص + 7 فى زيت الكبريت، بخار  
 ستة وعشرين بيتاً، تفتتة رطبة مع قطن يحل محل الدم، ساحة طويلة كما لو أننا أطلقنا عليها  
 النار...» (٧٥).

إن «تمرينات الأسلوب» (١٩٤٧) نفسها هي التي تحكى القصة نفسها بتسع وتسعين طريقة  
 مختلفة تستعير من الريطوريقا موجباتها (دالتليف، «مجازيا»، ومن علم النفس موجباته  
 «الجانب الذاتى»، ومن الفنص موجباته (للاضى غير المحدد، «الفعل الماضى») من الشعرية  
 («سونيت» و«المعلقة»)، من اللغات المحكية والسوقية ("Poor Lay Zang Lay" "Loucherbem") من  
 العلوم («الطبية» و«الحيوانية»)، من الحسابية (تبديل المواقع من ٢ إلى ٥ احرف)، من السياسة  
 (دانفعالى) من الأسلوبية «رسالة رسمية» من الحواس (شمى، «ذوقى» «طعمى» «لسمى»  
 «النظرى» «السمعى». تستغل هذه التمرينات كل إمكانات الأداء مقابل مؤدى يفترض أنه غير  
 متوقع، نسجل أن القصة المتخيلة الكلاسيكية تسعى على العكس إلى تنويع المؤديات انطلاقاً من  
 ادأطيل التنوع. لأن أبحاث الأدب المحتمل هي في المقام الأول صورية. وليست نون عاقبة على  
 الدلالة. وبذلك فإن «جوج» ١١٧/ بيريك G. Perce. فى رواية «الاختفاء» (١٩٦٩) يلتزم إزالة حرف  
 الة E مع أنها قص مأثرة ريطوريقية وقواعدية، ولكنها أيضاً قصة اختفاء، ذاء، رواية مغامرات.  
 يحكى المؤلف (بلا E، فى الألب المحتمل) كيف أن ما كان فى أول الأمر لعبة ومراعاة ومؤلوداً فى  
 عصر كان الناس فيه يفضلون «الدال» صار رواية (مخيالية بقدر مامو كلك «بولهان» Paulhan أو  
 «بونسون» "Ponson") ولتخذ القص فى تلك الرواية «طريقة تعبير رمزية»، «كاشفاً عن القانون  
 الذى يلهمه نون أن يخونه تماماً. إن تلك القانون واجب كتابة، وربما يكون أيضاً إحالة إلى  
 التحليل النفسى وإلى العين وإلى غياب الأب وغياب الله الذى يسم كل أعمال «بيريك».

إن لاندعى التأليفية المحتملة أنها مقطوعة عن العالم الواقعى، ولكنها تسير إمكاناته «وقد  
 كتب» جاك بينس J. Bens أن الاحتمالية هي ضرب من تصور الشئ الأدبى أكثر منها تقنية  
 تأليف. وهي تنفتح على واقعية حديثة. لأن الواقعية لاتتبرز أبداً إلا جانباً من وجهها يسمح بالف  
 من التاويلات والدلالات والحلول وكلها أيضاً محتملة (٧٥). وينطبق هذا «على الآلة القصصية  
 التأليفية» التى أنشأها «كالفينو» Calvino (قصر المصائر المتقاطعة، «سوى» Sueil، ١٩٧٦) معتمداً  
 على لعبة التاروت Tarots ونلتقى من جديد بمفهوم اللعب باعتباره نموذجاً (وليس موضوعاً) للقصة  
 المتخيلة. وكما نعرف أن «ز فاينغ» Zweig و «نابوكوف» استخدموا لعبة الشطرنج، واستخدم  
 «كاواباتا» Kawabata لعبة «الكو» go، واستخدم «هيرمان هيسه» Herman Hesse لعبة الكريات  
 الزجاجية، وفى السياق نفسه ألف الأرجنتينى «جوليو كورتازار» Julio Cortazar الذى أصبح  
 فرنسياً، رواية الحيز Marelle (١٩٦٣: الترجمة الفرنسية، غاليمار، ١٩٦٦) «مسبوبة» بطريقة

استخدام» (يذكرها «بيريك» وستعود إلى ذلك): «هذا الكتاب ويطريقته الخاصة، عنة كتب، وهو على الخصوص كتابان. والقارئ مدعو للاختيار بين الإمكانيتين التاليتين: أن يقرأ الكتاب الأول كما نقرأ الكتب عادة وينتهي في الفصل السادس والخمسين، حيث نجد ثلاث نجومات تعادل كلمة «نهاية». بعد هذا، يستطيع الكاتب أن يتجاوز مايلي ذلك دون أسف. أما الكتاب الثاني فإنه يقرأ ابتداء من الفصل الثالث والسبعين مستمرين في القراءة حسب الطريقة الموصوفة في نهاية كل / ١٨ / فصل «تبدأ الطريقة الموصى بها كما يلي» ٧٣ - ١ - ٢ - ١١٦ - ٣ - ٤٨ «إلخ حتى الفصل ٧٢، وهذا هو القسم المسمى «رواية»، ومن ٧٣ - ٥٥ القسم المسمى «محاولة»، ويمكن أن يقرأ بطريقة مستقلة (وترجمتهما مترجمتان مختلفتان).

لقد وضع «جورج بيريك» في بداية أكثر رواياته أهمية، وأكبرها حجماً «الحياة طريقة استخدام» (١٩٧٨) توطئة عرض فيها لفن لعبة المريكة Puzzle وهذه اللعبة هي بنية لأن «القطع المجمع» وحدها هي التي ستكون ذات طبيعة مقروية، وسيكون لها معنى: لأن قطعة واحدة من المريكة لا قيمة لها إذا أخذت على انفراد. إذا إن البناء الذي تقدمه الرواية مقسوم إلى «غرف» متعددة، أو شقق، يمر القصة من واحدة إلى الأخرى خالطاً كثيراً من الحكبات وكثيراً من الشخصيات (التي لا يستحيل أن نتابعها منفردة)، ومن هنا جاء التقسيم إلى أقسام، ثم إلى مقاطع مرقمة بالأرقام الرومانية (حتى الرقم ٩٩) (٧٨) كما في كتاب «تمرينات في الأسلوب»: إن رواية «الحياة طريقة استخدام» مهداة إلى ذكرى الروائي «ريمون كنو» (R. Queneau)، ومن هنا جاءت الملحقات التي تعبر عن فرضية: فهارس، وكشف زمني، «تذكير بالأحداث الرئيسية المروية في هذا الكتاب» إلخ.

وقد وضع ذلك «بيريك» في مقالة عنوانها «أربعة أشكال» لرواية «الحياة طريقة استخدام» (الأطلس... ص ٢٨٧ ٢٩٥). لقد كان للرواية ثلاث نقاط انطلاق في البداية وثلاثة مشاريع مسودات أولية: أن نطبق على رواية «التربيع اللاتيني المضاعف المتعامد من طراز رقم ١٠»، أن نصف بناءً باريسياً «قد أزيلت واجهته»، أن نحكي قصة «بارتليبووث» Bartlebooth (اسم مستوحى من بارنابووث Barnabooth لـ «لاروي» Larbaud، ومن «بارتليبي» Bartleby لـ «ميلفيل» Milville) في لحظة كان فيها «بيريك» يعيد بناء مريكة Puzzle عملاقة. وفجأة، يشعر المؤلف أن كل مربع من المربعات المضاعفة يمكن أن يصير غرفة في البناء وفصلاً في الكتاب: «تحدد التعديلات التي تولدها البنية العناصر التأليفية لكل فصل [...] وتحتل مضامير «بارتليبووث» في مركز هذه القصص المبنية كمربعات Puzzles مكاناً جوهرياً» (٧٩). وبدلاً من وصف البناء طابقاً طابقاً فإن «بيريك» لا يستوحى من المريكة، وإنما من مشوار الحصان على مربعات رقعة الشطرنج الأربعة وستين (مشكلة اسمها تعدد وظائف الحصان). لنلاحظ دون أن ندخل في جزئيات مضجرة / ١١٩ / أن «بيريك» يصل من ذلك إلى «قائمة شروط نموذج ميكانيكي ولعبى صممه بنفسه، وتتضمن تلك القائمة (الآلة) فيها اثنان وأربعون موضوعاً كان ينبغي أن تحتل في ستة فصول (ولائحة منها موجودة في ٢٣، الأطلس... ص ٢٩٢). وليس للقارئ بالتأكيد جبراً على إعادة

اكتشاف تلك الأصول الخفية أما الناقد فإنه سيهتم بذلك التكوين الذي يدين بالكثير للاكتمال والمصانفة. يشير فريق «الأوليبيو» Oulipo إلى العلاقات التي يمكنه إقامتها مع الحاسوب Or-dinateur: في مقالة «أوليبيو ومعلوماتية» Oulipo et informatique، (أطلس... ص ٢٩٦ - ٣٣١).

ويمضي «كالفينو» إلى حد الزعم أن «مساعدة الحاسوب» وإن كان من المستبعد أن تحل محل الفعل الإبداعي للفنان، فإنها تسمح بالعكس بتحريره من عبودية البحث التاليفي» (٨٠). ونجد في هذا درس «ريمون روسل» R. Roussel ولكنه في غير موضعه بفضل الإليكترونيات.

إن «ريمون روسل» في كتابه «كيف كتبت بعض كتيبي» (بوستوم، ١٩٢٥، Posthume)، ندب نفسه ليشرح النهج «المفرق في الخصوصية» الذي كان استخدمه لكتابة رواية وانطباعات عن إفريقية» ورواية «لو كوس سواوس» Locut solus ورواية «النخلة في الجبهة» ورواية «غبار الشمس»، وهو لم يفعل ذلك لكي يساعد في تحليل هذه الأعمال القديمة فقط وإنما لكي يساعد بعض كتاب المستقبل، في استثمار هذا النهج.

إن الإبداع الاساسي مؤسس على كلمتين تكادان تكونان متشابهتين ("billard" و "Pillard") ثم على تزاوج كلمتين لهما معنيان مختلفان، (٨١): فكلما Palmiers، نخلة، مستخدمة بمعنى نوع من الطوى، ثم بمعنى الشجرة، وتلك الكلمات مصوغة في جمل نموضعها، مثلاً في بداية القصة ونهايتها. ثم نعد إلى الإسهاب. وهناك نهج معاكس يقتضي أن نذكك جملاً جاهزة (نعدي نيج جيد) تصبح «نعدي غبت نيج»، فقرة من بداية حكاية «الشاعر والموسيقية». وهذا النهج هو بالجملة، قريب للقفائية. هناك في الحالتين ككتبيهما إبداع غير متوقع يرجع إلى التوافيق الصوتية. إنه في جوهره نهج شعري» (٨٢).

إذا، تولد هذه اللجانسات وهذه التفكيكات وهذه المقاريات جملاً وصفحات ومقاطع كاملة من القصة المتخيلة. وبالعكس فإن الرحلات العبيدة (التي منها رحلة حول العالم عام ١٩٢٠ - ١٩٢١) والتي قام بها «روسل» لم توح له بشئ: «لقد بدا لي أن الأشياء تستحق الذكر ما دامت تشير بوضوح إلى أن الخيال هو عندي كل شيء» / ١٢٠.

وينهى «أندريه بروتون» الدراسة التي خصصها لـ «روسل» في كتابه «مختارات من الدعاية السوداء» مستشهداً بالخص المصهور الذي كتبه «جانيت Janet» عن «مارسيال Martial» (والذي يذكر فيه «روسيل» مريضه «لسنرات طويلة» (٨٣): «ليس هناك إلا توليفات خيالية تماماً، تبدأ بفكرة عن الإنسان الآلي: إنسان آلي حقيقي، أم إنساني؟ (لاعب الشطرنج عند «بوي Poe» و «فرانكشتاين Frankenstein» عن «ماري شيللي Mary Shelley».

لقد اخترع «روسل» في الحقيقة آلة للتخيل، آلة للكتابة.

لاشك أن المعلوماتية كما استخدمها فريق «أوليبيو» لاتعطي لهذه النظرات انطلاقاً جديدة (كما هو الحال بالنسبة إلى التسلية بالصورة). ولكن، بما أن الحاسوب يعمل دون تأمل (انظر

مجلة "Le Debat" الإداركي، كانون الثاني ١٩٨٨)، فإن ضعف الألب الذي هو تاليفي خالص يمكن في غياب التلص.

كانت الكلاسيكية تعتقد أن المعنى ينتج الشكل، وبالم ضرب من الحادثة أن ينتج الشكل المعنى أو المعاني، حتى وإن كان ذلك دون علم المؤلف وعلى الرغم من عقمه. أو أنه لم يعد هناك معنى، لأنه لم يعد هناك حاجة إليه. ليس المعنى دينياً، أو متيافيزيقياً؟

اللامنجز 'L'inachevé':

إن النقد التوليدي، الذي لم نعد بحاجة إلى الحديث عن ازدهاره وانتشاره في المجال الجامعي، يتخذ من الموضوع الناقصة مادته الأساسية: المفكرات والملاحظات والمسودات، إن كان الأمر يتعلق بالمخطوطات، سواء أكانت مضرورية على الآلة الكتابة لم تجارب طباعية فإنها تقدم ما قبل نصيصة أخرى.

وتقريباً هذه الوثائق التي تعرض نواقصها بطبيعتها، بإنشاء نظرية للنص باعتباره غير قابل للإنجاز، يتصل بذلك، لحسن الحظ، بكل فلسفات العمل المفتوح والجهول والمتعدد والفك والمقطع، ذي الحركة المستمرة باعتباره خطاباً لا نهائياً، «كتابة الكوارث». وإن كان للعمل بنية فإنها بنية الخراب، التي لم تتكامل بفعل الزمن، ولكنها ليست منجزة، كذلك الأعمدة المنصوبة في حدائق البالية - رويال Palais - Royal، إنها خراب معكوس. ونستدعي، في القرن العشرين مثال بروس و كفاكا وموزيل. / ١٢١ / وإذا كنا نكسب في بداية هذا الفصل أن رواية في البحث عن الزمن المفقود «ذات بنية مغلقة، فقد فعلنا ذلك ونحن لا نجهل أننا نستند إلى طبعة روايات «السجينة» و «اختفاء البيرتين» و «الزمن المستعاد» بعد وفاة مؤلفها، لنؤكد أن «بروست» ما كان أبداً لينهي عمله لو أنه لم يكن قابلاً للانتهاء. فلم يكن ليقيم، وهو المهوس بالأخطاء والخطب والتصحيح، بترك مخطوطته للناشر. مع ذلك، فإن الطبعة الجديدة في مكتبة البلياد تحاول إبراز الأمور التالية: إن «بروست» قدم قبل موته لـ «غامستون غاليمار» نسخة مطبوعة من رواية «السجينة» أحد عشر يوماً قبل إنهائها (مصححة حتى الصفحة ١٢٣) وكان يريد لرواية «اختفاء البيرتين» نسختين، إحداها طويلة والأخرى قصيرة (نشرتها ناتالي موريك N. Mouriac في دار النشر «غراسي» Grasset)، وضع «بروست» النسخة الأخيرة تلك فيما لو أن الناشر كان يفضل إظهار مجلد مختصر وبروست على قيد الحياة (وكان هذا الأخير يفكر على الأقل بذلك) ويتضمن ذلك المجلد رواية «السجينة» ورواية «اختفاء البيرتين».

ويقع نص رواية «الزمن المستعاد» في خمسة دفاتر مخطوطة (أعطاهم بروس أرقاماً من ١٦ إلى ٢٠). وهو، مع ذلك، مرفق بدفاتر مسوبة أو بزيادات: ولا يستطيع أحد أن يتكهن بأي من هذه الدفاتر كان بروس سيحتفظ، ولهذا فإن طبعة البلياد توردها كلها عندما تكون مختلفة عن النص المخطوط. إذًا، إن هذا الصرح. كه، صو، منجز لأن كلمة «نهاية» موجودة أربع مرات في



أسفل صفحة المخطوطة الأخيرة. وهو في الوقت نفسه لا منجز: كان بإمكان النص أن يتضخم من الداخل بالتشازات الخفية.

إن مجموع المسودات الزيادات التي لم تؤخذ بعين الاعتبار تعطي بوضوح صورة هذه البنى المتحركة والمتقلبة والغريبة. وهي مميزات الفن المعاصر، ولكن بشكل عفوي. وتحمل آخر عبارة في رواية «الزمن المستعاد» أثر هذا التناقض: لأنها تكاد تكون مشطوبة تماماً ولا يمكن طباعتها دون ترميم، ولا يمكن أن تقرأ دون رواياتها الأخرى. لقد ترك «هنري جيمس» روايتين لا منجزتين: «الإحساس بالماضي» و«البرج العاجي».

كتب الأولى في بداية عام ١٩٠٠ وعُرف عنها وعاد إليها بين عامي ١٩١٤، ١٩١٥ وعُرف عنها من جديد، وهي تحكي قصة مؤرخ شاب يجد نفسه فجأة أسيراً للماضي ولأسنة ١٨٢٠. ولكن المعركة مع الماضي كانت بلا/ ١٧٢/ شك، ضارية، تنقل للزائف كل القلق: كتب «ليون إيدل» Leon Edel عن رواية «الإحساس بالماضي» إنها تظل قطعة مما كان يمكن أن يكون قصة خارقة عن الأشباح، وكان يمكن أن تكون - لو أمكن ذلك - اكتشاف «جويس» الفريد الذي يدل على طريقة إنهاء رحلته داخل نفسه وفي ماضيه الشخصي» (٨٤).

إن القلق الذي يصعب التخلص منه، والذي هو سبب الإنجاز الذي يترك مكاناً للأحلام الإبداعية للقارئ، هو قلق «ديبوسى» Debussy الذي لم يستطع أن ينهى أو يترك الأوبرا التي استمدتها من «إسغارو»، وعنوانها «انهيار عائلة أوشير» Usher.

إن الحصر النفسي الذي شعر به «جويس» في بداية حرب ١٩١٤ والاكتئاب الشخصي هو الذي جعله يعزف عن رواية «البرج العاجي»، وهي رواية تدور حول موضوع يرمز إلى تقاعد الفنان: عندما لا يكون هناك تقاعد ممكن ولا ملجأ ولا هروب أمام الرعب الفردي والعالم، ويصبح الكتاب مستحيلًا (وعلى العكس من ذلك، فقد وجد «بروست» في الحرب الكبرى محرراً مكنه من إغناء رواية (الزمن المستعاد) بقسمها الخاص بـ «السيد، شارلوس Charlus إبان الحرب»).

ونضم إلى هذه الكتب المهمة الرواية الأخيرة لصديق «جيمس» «جوزيف كونراد»: فرواية «قلق» (الترجمة الفرنسية: ١٩٥٦ وترجمها «ج. جان أوبري» J.G. Aubry عن الإنكليزية «ترقب = Suspense» التي ظهرت في دار النشر «دوبلداي» Doubleday = في نيويورك ثم في دار النشر «دانت» Demi في لندن عام ١٩٢٥).

وموضوع الكتاب هو الأزمة التي أثارها «نابليون» في البحر المتوسط بسبب وجوده في جزيرة «إلب» = Elbe (واستوحى «كونراد» بتوارد غريب في روايته هذه مذكرات كونتيسة «دوبواني» De Boigne، كـ «بروست» في «جانب جيرمانت». هنا أيضاً، ولجت الأزمة المؤلف الذي كتب لـ «جيد» «أظن أنني لن أنهي هذا الكتاب قط. ولا يزعجني هذا الظن. سيكون هناك أغبياء ليقولوا: «أراد أن يصنع شيئاً مفرطاً في العظمة حتى قضى دونه «شاهدة قبر جميلة!»» (٨٥).

وتقطع الرواية (شأنها شأن رواية «الإحساس بالماضي» عند مشهود) رحيل في قلب البحر، واستجواب ليلي، ويحث عن نجم ضائع: ولكنه ينقص من في السماء»<sup>(٨٦)</sup>. إن اثنتين من روايات «فرانز كافكا» الثلاث غير منجزتين وهما: «أمريكا» (أو «التسليان») و «القصر». الأولى (١٩١٢) رواية مغامرات، تشرى بتكوينها، تحكى بنيتها البسيطة مغامرات شاب صغير / ١٢٢ /، عزف عنها مؤلفها الذي مزقه الشك والذي هو ناقد نفسه المتطرف. وكتب «كافكا» أيضاً في عام ١٩١٤ فصلاً عنوانه «مسرح أو كلاهما الكبير» اذى ينتهى بمغادرة عن طريق السكة الحديدية: «تجاوزوا في اليوم الأول جبلاً عالية [...] وسالت السيول المتدفقة [...] وانفاسها المتجمدة كانت تجعل الجلد يتجعد» (٨٧).

وكتب «كافكا» في يومياته عام ١٩١٦ بعض السطور المخصصة لهذه الرواية، وتنتهى بالسؤال الرمزي: «ما الذى يستطيعون معرفته...»<sup>(٨٨)</sup>.

وتقف رواية «القصر» عند وصف الكلام المتردد: «كانت تتكلم بصعوبة، وكنا نفهمها بصعوبة كبيرة، ولكن ماكانت تقوله... تلك العجوز التى لاتسمعها كانت إرهاباً بالموت»<sup>(٨٩)</sup> وقد عبر «كافكا» فى رسالة إلى «ماكس برود» فى عام ١٩٢٢ عن «انهياره» الذى أجبره على ترك «قصة القصر»<sup>(٩٠)</sup>. مع أنه كان قد روى السيناريو لصديقه «ماكس برود». هذا الخوف من الانتهاء، وذلك القلق أمام الذين يقابلهما انفتاح النهاية النصف إرادية نجدهما أيضاً عند «سيليبن». فى رواية «انكسار الظليين = الموت». ونجدهما خصوصاً وبإلغاز أكثر أيضاً عند «مارلو» فى رواية «سيطرة الماكور» ورواية «شيطان المطلق» ورواية «الصراع مع الملك».

أما «موزيل» فهو ك «بروست» و «كافكا» يترك روايته الكبيرة غير منجزة، لقد أدركه الموت مثلهم فجأة، ولم يكن قد تخلص من الكتابة. كان يعمل فى الفصل الرابع عشر (فى المجلد الذى طبعته السيدة «موزيل» فى عام ١٩٤٢) (٥٥) من الجزء الثانى للطبعة الفرنسية التى ندين بها لـ «فيليب جاكوتى» بعنوان «أنفاس يوم من الصيف» (ص ٥٣٣ - ٥٤١).

إن اختيار «مارتا موزيل Martha Musil» اللامنجز، وبن أن نميز بين الطباعات، يمثل الرأى الذى ينتسب لأحد الذين يعتقدون أن الكتاب مرصود للانهاء فى أربعة أقسام، طبعة «فريزي» التى ترجمها «جاكوتى Jacotet»، طبعة «كايزر - ويلكس Kaiser - Wilkins». وتجدر الإشارة هنا إلى أن «موزيل» ترك بعد موته أكوماً من المواد الأولية: فصل غير مصحح، فصل لايزال مخطوطاً، مسودات مخططات إجمالية لدراسات، وكان قد طبع مجلدين فى عام ١٩٣٠ (الجزء الأول ن طبعة «جاكوتى» وعام ١٩٣٢) (الفصول الثمانية والثلاثون الأولى من هذه الطبعة المعنونة نحو السيطرة اللغوية أو المجرمون). / ١٢٤ /

لم يستطع «موزيل» فى أثناء السنوات العشر الأخيرة من حياته أن يتم مجلداً واحداً، ويخلص «جاكوتى» من ذلك إلى رأى يقول بتفاهة محاولات إعادة البناء المنطقية لأسباب تبدو رئيسية: «وتجد هذه المصاعب جنورها فيه، فى عمق نفسه هو، فى التقسيم المزم والمخصب

بطبيعته (والتي كان بسببها في الحقيقة معاصراً بعمق أكثر). لقد كان ينبغي أن يصل إلى «رجل بلا ميزات» الذي هو أيضاً رجل للمكنة» إلى عمل مفتوح إذ لم يكن متصوراً أو حتى موجوداً في لحظة من اللحظات أن تعرض بعمق شكلاً قاسياً، أو أن تريح هذه الرواية لمصلحة تلك الأخرى.

وكان ينبغي أن تبقى الرواية جوهرياً مجزأة، لا منجزة لم أن «موزيل» قد خان نفسه<sup>(٩١)</sup> فالناشر والمترجم والقارئ مدعوون إلى الاختيار بين «الممكنات» لأن الروائي نفسه لم يقطع باختيار معين. هارولدريش Ulriche يصل إلى نفسه في القطعة المرقمة بـ (١٢٨) آخر قطع طبعة «فريزي» (Frise) (١٩٥٢) ويميل «جاكوتي» إلى «تبديل الإيديولوجيا المغلفة بالأيديولوجيا المفتوحة».

ثلاثة احتمالات جيدة: فبذل الحقيقة نظام مفتوح [...] نلخذ الروح كما هي: شيء منيجس مزهر لايفضى أبداً إلى نتائج محددة<sup>(٩٢)</sup>. إذن يتوافق عصرنا تماماً مع هذه البنى الكبيرة اللامنجزة ويحصلها على اكتشاف الأعمال التي استطاع مؤلفوها إنهاؤها وإعطائها قيمة، والتي لم تنته إلينا منها إلا قطع.

الكتب قبل سقراط الكتب التي أصيب أصحابها قبل إنهاؤها فتركوها أشلاء: مثال ذلك «نيتشه». لذلك نفضل على كل شيء المقطع الأخير لـ «ميشيل أنج» و «لواو» Lulu، لـ «بيرغ» Berg «وموسى وهارون» لـ «شون بيرغ» Schonberg (الذي لم يستطع أبداً كتابة موسيقا القسم الثالث مع أنه كتب نصه). إن الحلم بلا نهاية / ١٢٥/.



## الفصل الرابع

### رواية المدينة ومدينة الرواية

لقد شهد القرن العشرون في أوروبا الغربية وفي الولايات المتحدة انطلاق خارقة لضمواحي المدينة على حساب الأرياف. وأصبحت أكثر الروايات الكبرى، بالتوازي مع ذلك توازياً هو بلا شك ليس عرضياً، مخصصة للمدينة.

باريس رواية «في البحث عن الزمن المفقود»، كانتون رواية «الغزالة»، شنغهاي في رواية «الشرط الإنساني»، مانثسستر رواية «استخدام الوقت»، ونيويورك عند «دوس باسوس» أو عند «دوب غربية»، وبراين عند «دوبلين» Doblin، وفيينا عند «موزيل» أو عند «دودير» Doderer أو عند «شنيترز» Schnitzler، والقاهرة عند «تسير كاس» Tsirkas و«تروغراد» عند «بيلي» Bielyi وعند «شالوم اش» Schalom Asch، و«جنييف» عند «ألجير كوهين» Albert Cohen: إن كل اسم وعنوان من هذه الأعمال، والقائمة لا حدود لها، يستعصي عنواناً آخر من «همنفواي» إلى «كنو».

وإن كنا لا نزال نصدر روايات عظيمة عن الريف، فإننا لا نفعل ذلك لاكتشافه، وإنما هي ردة فعل «جينيون» لا يكتشف «البروفانس» وإنما يقابله بباريس وبالصناعة في قرن الحروب.

ولا يخفّر «فوكتر» جنوب الولايات المتحدة الأميركية، وإنما يقمه، وهو فردوس مفقود مقارنة بجهنم الضواحي Des megapoles، على الرغم من عدم استقامته وعلى الرغم من تلخه. ونضيف إلى ما سبق المدن الخيالية «هيليوبوليس» عند «جنگر» Jungel و«أورسونا» عند «جوليان غراك»، ومملكة «آد = Ade» عند «نابوكوف» وتتبنى المدينة الخيالية، لتواجه المدينة الواقعية التي طالما أغرت الجنس الروائي، حقوق الألب، وأولها: الحق في الإنتاج وليس إعادة الإنتاج.

إننا، في القرن العشرين، نملك معماريين شائنا شأن «لى لوبو» Les Ledoux و «لى بولى» Les Boullée: فاللينة التى لم تبعد ١٢٦/ مازال بالإمكان إبداعها (هناك كتاب عنوانه «أو كسغورد» التى لم تبعد» وهو مؤلف من مخططات متروكة). وهى ليست بالضرورة فردوساً: فللاخيلال جحيمة. فهل يستوى أن نساكن الإمبراطوريات المخيفة التى أنشأها «جنگر» أو باريس رواية «الشمس تشرق أيضاً» مدينة رواية «الحاكم» أو مدينة رواية «الفشان» هل يلتقى المتخيل والواقعى فى انهما لا يسكتان؟ وكما أننا سمعنا صوت المؤلف يبتلع الرواية أو أنه يلتهم نفسه، فإننا رأينا الشخصيات تحتضر، والبنى الكبيرة تنفجر، كما فى موروث القرن التاسع عشر، فهل ستبدو لنا رواية اللينة كملجا أخير حيث نتفوق، مستقدين إلى مشرب المقهى، «نييد باريس» (مارسيل إيميه)، أو كملجا لكل أنواع التعذيب، وليوم الحساب الأخير؟

ويبرز هنا سؤال فى المنهج. نستطيع أن نجرى جرءاً حسب البلد، ضرباً من الجغرافية الأدبية: ولكن موضوع النقد ليس (فقط) أن نصنع فهرساً (مع أنه ينبغي أن يكون موجوداً).

وإنه إن فضول الكلام أن نعرف من قبل أن «جويس» مغرم بـ «دبلن» التى غادرها إلى الأبد، وأنه لا يكتب إلا عن اللينة التى لن يراها بعد، كما كتب «هنرى جيمز» عن «بوستون» التى هرب منها، وكما كتب «كيلينغ» عن الهند التى لم يكد يعرفها إلا فى طفولته وشبابه.

قل لى أين تعيش (أين لم تعد تعيش) أقل لك ما ستجده: إضافة متواضعة تقدمها السيرة: ماذا يهمنى فى نهاية الأمر إن كان «مارو» لم يعرف شيئاً عن الصين عندما كتب رواية «الغزاة»؟ وهل مدينة «كالتون» فيها أقل واقعية، وهل تفرض نفسها على القارئ، بدرجة أقل من «مفريد» فى رواية «الأم» التى يعرفها حق المعرفة للقاتل الذى خاض الحرب الإسبانية؟ نحن نفضل «أورسينا» رواية «ساحل الرمال» أو «تلنت» رواية «شكل مدينة»؟

لنخط خطوة أخرى، ولنقارن بين مدينة الرواية ومدينة الواقع؟ ويعنى ذلك أن نرى الألب إما انعكاساً Reflet وإما انزياحاً Ecart.

فى الافتراض الأول، ونطلقاً من نموذج مسبق الوجود، سنتفحص إخلاص النصوص أو عدم إخلاصها للبعد الافلاطونى (فى أحسن الأحوال) ومبدأ الصورة الحقيقية (فى أسوأ الأحوال). هل قالت رواية اللينة كل ما نعرفه مسبقاً عن اللينة أو عن معرفة نظرية محتملة، لا نعرفها، ولكنها تستطيع أن تكون كذلك لأنها من قبل معرفة العلوم التاريخية والجغرافية والاجتماعية ١٢٧/؟ والفرضية الثانية هى فرضية الانزياح. بم تختلف الرواية عن المعيار، عندما يتعلق الأمر بوصف اللينة؟ هل هى ممسوخة، مشوهة، ضائعة المعالم؟ أو أنها ببساطة اصطفاائية، جزئية؟ وكما أن الأسلوب سيكون انزياحاً بالنسبة إلى المعيار، فإن اللينة الأدبية ستكون مختلفة عن اللينة المتوسطة، عن مدينة المختصرات أو أننا لنثبت أن «باريس» «مارسيل بروست» تشبه الفكرة التى يحملها كل الناس عن باريس عام ١٩٠٠، باريس الحفاظ والمزخين: حينئذ، تصبغ رواية «فى البحث عن الزمن المفقود» معادلاً لرواية «باريسى وهارسىوها» لـ «أندرى فوكيير» A. P.

Elisabeth - de Gramont ورواية «في زمن الفرق» لـ إليزابيث دوغرامون» dre Fouquieres وروايتي «ثلاثون عاماً» و«العشاء في المدينة» لـ «غابرييل» لويس برينجي» Gabriel - Louis Pringue. أم أن باريس «بروست» مختلفة عن باريس التاريخية، وهي أكثر أدبية كلما ابتعدت عنها أكثر ويبدو لنا مع ذلك أن المدينة الروائية سواء أكانت انعكاساً أم انزياحاً، هي قبل كل شيء عالم من الكلام وهي في ذلك قريبة من شخصية الرواية. كما أنه تنبئ مبالغتها كلفاء أبعده الكلمات. وربما أراد الروائي أن يصف العالم، أو تهديم: وهذا الهدم متجاوز بفعل أنه يبدع أيضاً عالماً خيالياً، كذلك العالم الذي أبعده رسامو النهضة في أفق رسومهم أو في لوحاتهم التي تمثل التي تمثل عملية الصلب، مثل من «دوشيريكو» Dechirico أو من «دولفو» Delvaux أو من «فييرا دوسيلفا» Vieira de Silva. وإن تعلق الأمر بالرسم فإن النموذج لما يعد قضية، إن افترضنا أننا نستطيع العودة إليه فإننا نكون بذلك قد وقعنا فيما يسميه «بروست» في نقده «روسكان» Ruskin، خطيئة الشرك، كما لو أننا نذهب إلى «جيفيرني» Giverny = «مونيه» Monet رسماً.

إذاً، ما المجبرات التي يفرضها نموذج المدينة على لغة الرواية؟ هل المدينة ديكور، أم منظر خلفي، أو على العكس، الشخصية الرئيسية (يشار إليها في بعض الأحيان منذ العنوان: «بيتر و غراده» لـ «بيلي» Bielyi، و «برلين» في رواية «ساحة الكسندر» بـ «دولين» Doblin و «أهالي دبلن» Dubliners لـ «جويس»، رواية «نبيذ باريس» لـ «مارسيل إيمي»؟.

ونجد المدينة بكتلتها، أو مقسمة إلى أحياء كما في رواية (الأحياء الجميلة» لـ «أرافون»). أو أنها مخفضة إلى بناء كما في رواية (ممر ميلان» لـ «بوتور» والحياة طريقة استخدام، لـ «بيريك» التي تستشهد بالرواية السابقة).

وتستدعي المدينة أيضاً خط السير بهدف أو بلا هدف مسيراً أو شراء الحاجيات أو التتره، للأفراد أو للجماعات: التسكع في رواية «فلاح» ١٢٨/ باريس، الحشود الشائرة عند «مارو»، العاملون عند «جيل رومان»، فالمدينة هي أفق الحدث، ولكنها تشارك فيه أيضاً وتجعل نفسها ممثلة فيه، ففي رواية «الأم»، مدريد التي هي وسيلة التصادم بين معسكرين، تصبح الفاعل والرمز أيضاً: فالمدينة تعيش وتبقى للجمهورية الشارع والفندق والعمارة ووسائل المواصلات والإنهار، وما أكثر أمكنة الحدث. وأوضح «فيليب هامون» PH. Hamon قيمة الطراز المعماري في القصص<sup>(١)</sup>، فالمدينة «خارج» له «داخل» نغاول إدراكه. إنها تستقبل وتزيج، أنها تسلسل، لذلك يبحث الوصف عن جوهر في العمق، أو عن سطح للوصف أو عن نظام للقيم.

(يصبح الطراز المعماري، حقيقياً كان أم على «الورق»، ولأنه يراعى الإشارات والتوصيات والتغيرات أو الإقناعات، التي تفرضها طقوس اجتماعية أو عشقية، تقنيات اجتماعية أو استراتيجيات عامة، إذاً تنقلات الشخصيات. إذاً تعاقبية، إذاً يصبح القص سهل البلوغ (ربما) على شعورية عامة)<sup>(٢)</sup>.

إن ما يجعل الطراز المعماري لمدينة ما أدبياً، هو أن الأدب يمنح الصمت صوتاً ويجعل المدينة تُعبّر من عالم التخيل إلى عالم الحسوس في الوقت الذي لا تحدث فيه المدينة، ولا يكون لها إلا وظيفة واحدة، وهي توفير السكن والسماح بحياة اجتماعية حول ميدان تدور فيه الحياة السياسية والاقتصادية والمالية، وتدور الحياة الدينية حول معابده وكثائسه.

إن الرواية هي ما يجعل الظاهر محسوساً (وهذا هو الوصف) وليس الظاهر فقط ولكنها أيضاً تجعل حس المدينة محسوساً وتسمح شعورية للمدينة بالتخيل والإحساس وفهم ما سيكون، دونها، معيشاً: إذا ضائعاً على كر الأيام.

ونفهم الدور الذي لا يحوس للأدب: فإن كان التاريخ والجغرافيا يشرحان، وفي بعض الأحيان، يفهمان كقوانين عامة، فالأدب، لكون إبعاد الدلالات، يوضح الروح التي تنفصل عن الجسد ومن مدينة إلى مدينة، ويظهر عدداً كبيراً من الأفراد يختلف بعضهم عن بعضهم الآخر. إن «فيينا» Vienne الأدبية لا تختلف فقط عن باريس الأدبية، ولكن باريس «أراغون» ليست باريس «بروست»؛ وهي ليست حتى باريس «بروتون» Breton.

إذاً، كيف تصبح المدينة رواية؟ من إعادة الإنتاج، إلى التهديم، ومن التهديم إلى التحول. ١٩٩٠/ وكما أن على النقد الأدبي أن ينكر بأهمية الجزئيات ومتعتها، وأن النظرية ليست كل شيء. ونعزم على قراءة بعض من هذه الروايات - المدن التي ولدت في القرن التاسع عشر وتحولت في القرن العشرين.

### المدينة البروستية

ليست المدينة البروستية بمعزل عن الجبلية التي تحكم نظام الأسماء في رواية «في البحث عن الزمن المفقود». يمر القاص، إذا القارئ، في مسيرته من الحلم إلى عتبة عالم مبتهج، يمر، على خيبة الظن، ثم على تغيير الهوية بوساطة الأدب، ويتخذ مع ذلك مواقف متعددة في وقت واحد: وإن رواية «في البحث» باعتبارها رواية نزعة واحدة، بل عنة نزعات، تفكك باريس إلى مستلزمات الرغبة، إلى أمكنة لذة، وهي رواية تاريخية، لأن النثر الكوني الذي لا تستطيع الحبكة الاستمرار دونها، يحتوى بالضرورة اللحظات الشعرية، ويبحث الكتاب قطعاً غير معدودة من مريكة Puzzle منسية، ومن «لعبة مجتمعة من مرقدها» (٥).

تلك القطع في حالة اللغضى، وتلك اللعبة التي أفسدها انفجار الحرب، تمهد «لحفلة رقص تنكرية» وإشيقوخة الآلهة في رواية «الزمن المستعاد».

يمكن أن يبدو الحديث عن باريس «مارسيل بروست» غريباً، وهو الذي كان ينثرنا أننا نرى كل شيء في المادة في حين أن كل شيء في الروح، في نظرة الرسام. ألم يكن يمكن أن يشتري دليل «بايديكر» Baedeker أو دليل «جوان» Joanne لوأن يؤشر على الأماكن، والعناوين والبائعين الذين تحدث الروائي إليهم؟ لماذا نؤمن بكل تلك العناية اسم «بوارى بلانش» Poire - Blanche،



واسم «غواش» Gouache، واسم «ريدفيرن» Redfern، وشارع «أبا توكسي» Abatucci؟ الإنها ستختفى؟.

ولكن باريس هذه، هي أيضاً باريس التي يعرض فيها الرسم المعاصر، ولو كان انطباعياً (مات «مونيه» عام ١٩٢٦ أربع سنوات بعد «بروست»)، والتي تعرض فيها مسرحية بيلياس، Pellas، والتي تقدم فيها البالية الروسية عروضها، والتي نستمتع فيها إلى «ريشارد ستروس» Richard Strauss و«سترافينسكي» والتي يظهر فيها «الكتاب الجدد» ويختفون. وإن ظاهرة اللوحة التي كانت تغري «بروست» /١٢٠/ تلخص الماضي والمستقبل وتلخص ما يتلاشى والحداثة.

وقبل أن يؤسس في المدينة نفسها متحف للملابس وآخر لتاريخ اللوحة.. كانت أيضاً عاصمة الحرب الحديثة، الحرب العالمية الأولى، المدينة التي عرفت الحرب بوجود العسكريين، طبعاً ولكن عرفتها أيضاً بوجود القوات الأجنبية، وخصوصاً ذلك الشكل الحديث للحرب الذي هو القصف الجوي تلك الطائرات التي اختطفت من «بروست» المخلوق الذي أحبه كل الحب (مع حبه أمه)، وهامى الآن عائدة لتهدد المدينة التي لم يغانرها الروائي. ونحن بذلك نطوف بالتتابع جغرافية باريس وسوسيولوجيتها، مدينة للفنون والمهارة، وباريس شيخوخة الكهنة. لم يجر «إيتين بروني» Etienne Brunet في كتابه الأساسي «معجم بروست» (طبعة سلاتكين، Slattkine، ٢٠١٩٨٢، مجلدات) إحصاء لاسماء الأمكنة (التي تهمل غالباً في فهراس الكتاب كـ «بلزك» مثلاً). ونلاحظ مع ذلك أن اسم «باريس» يتكرر ٥٢٩ مرة في رواية، في البحث عن الزمن المفقود. و ٦٥ مرة في رواية «من جانب بيت سوان» و ٧٧ مرة في رواية «في ظل ربيع الفتيات» و ١٨ مرة في رواية «من جهة غيرمانت» و ١١٦ مرة في رواية «سديم وعامرة» و ٤٩ مرة في رواية «السجينة»، و ٤٥ مرة في رواية «اختفاء البيرتتين»، و ٧٩ مرة في رواية «الزمن المستعاد». وإن أضفنا إلى هذه الإحصاءات أسماء الشوارع، والمحال التجارية التي (شغلت ست مئة سطرأ في فهرست الطبعة الجديدة من سلسلة البلياد) (واقارنها بـ «كومبري Combray» (٤٢٧ ذكرأ)، وبـ «بالبيك Balbec» (٧٧٨) وبـ «دونسيير Doncier» (١٠٩)، فيبدو أن رواية «في البحث عن الزمن المفقود» هي بحق رواية باريس: «كومبري»، هي ثلث رواية «من جانب بيت سوان» وبعض الصفحات من رواية «اختفاء البيرتتين» ومن رواية «الزمن المستعاد»، و «بالبيك»، هي نصف رواية «في ظل ربيع الفتيات» ورواية «سديم وعامرة»، وباريس، هي كل ما يبقى.

### عاصمة الثقافة:

تتألف باريس «بروست» تخطيطياً من ثلاثة نواثر: ضاحية سان - جيرمان، الأويرا والشوارع الكبرى، المسطحات الخضراء: «الشانزيليز» و «بوا دو بواوني» /١٣/ Bois de Boulogne ويالطبع من بعض الأماكن المركزية في شارع «لاف - ماريا = L'ave - Maria» في بولفارد «مونمارنسي Montmarency» (بسبب غونكور Goncourt)، ومن صروح ينبغي أن تذكر أيضاً : (٥ مرات) نوتردام، أو برج إيفل (مرة واحدة)، ولكن لا ينكر «القلب المقدس Le Sacre Cocur» ولا

«الحى اللاتينى» ولا «الكرايج دوقرانس». كيف كانت السورويون تبدو فى ذلك العصر؛ عصر الإصلاحات الكبرى<sup>(٣)</sup>، حيث كان التاريخ العلمى والتاريخ الألبى فى طور التكون على الأقل (ماجم بيغوى Peguy القائمين عليها)؟ ولا يذكر «بروست» لا «لافيس» ولا «لانغوا» = Langlois ولا «سينيويوس» = Seignobos ولا «لاتسون» = Lanson، وإنه لمن الصحيح أن السيدة «لوغراندين» = Legrandin كانت تقرب على دروس «كارو» = Caro (المتوفى سنة ١٨٨٧) و«روس» = Brunetiere (المتوفى سنة ١٩٠٦). ولكى تتم السيدة «دومارسانت» = De marsantes (ج ٣، ٢١٤) تحصيلها كانت حفلات «لامور» = Lamoureux الموسيقية (ج ٢، ص ٤٧). ويمثل «بريشو» = Brichot كل الأستاذة فى السورويون.

أما «كوتار» = Cottard، فقد كان لا يكن إلا قليلاً من الاستطاف للسورويون الجديدة حيث بدأت أفكار العلوم الصحيحة، على الطريقة الألمانية، تتغلب على النزعة الإنسانية. وركز جهوده الآن على دروسه وإحسان الامتحان فقط وبذلك صار لديه وقت أكثر يخصصه للواجبات الاجتماعية أى للامسيات عند «فيردوران» = Verdurin (ج ٣، ص ٢٦٢).

وهى الفترة التى يبرز فيها «بريشو» = Brichot بين زملائه لأن الصحافة كانت تتحدث عنه، وهو يعطيهم دروساً فى الأناقة (ج ٢، ص ٢٦٢)، ولم يكن «شارلوس» = Charlus ليضحه فى مكان أرفع على السلم الاجتماعى؛ «تسائل أين يمكن أن يكون قد تعلم كل هذا مجرد مدرس بسيط فى السورويون، ومدير قديم لمدرسة ثانوية» (ج ٣، ٢٨٩): سلم اجتماعى يتميز من السلم الثقافى، لأن «شارلوس» سيتابع درس «بريشو» (ج ٢، ص ٢٩١-٢٩٢): «كان هناك من كل جانب صفان من الأستاذة الشباب اصطفاوا لتحتيته، وكان «بريشو» يرمقهم بألف نظرة ويهز رأسه ألف مرة تعبيراً عن الرضى، وهو يحرص على أن يبدو مزهواً أمام هؤلاء الشباب الذين كان يعرف أنه فى نظرهم جبر كبير، وكان همه أن يحتفظ ببيروية أعصابه، وأن يبقى فرنسياً متميزاً يوحى مظهره بضرب من التشجيع الحار De Sursum Corda لحجوز دائم التثمر يقول: «يا لله، سنعرف كيف نقاتل». ثم يعلو إثر ذلك تصفيق التلاميذ» (ج ٢، ص ٢٩٢). هناك أزمة أخرى، ولكن «بروست» يسجلها لأنه يتوقع أنها ستصير أخرى وإن كان «بريشو» مؤرخاً معاصراً ١٢٢/ فإنه كان فى واقع الأمر مقطوعاً عن الأدب المعاصر: ولكن «بريشو» كان يريد أن يحصل على حصتى من الوايمة، ويصرخ فى مناقشات الرسائل التى لا يجاريه أحد فى رئاستها أنه لا يجب أن نظرى الشببية بهذا القدر إلا لكى نريها، بإعطائها بعض الاهتمام، ومعرضاً نفسه لأن تعامله الشببية كرجعى: «كان يقول وهو يرمقنى بتلك النظرة العابرة التى يلقاها الخطيب شلراً على أحد الحاضرين فى الحفل ويذكر اسمه، لا أريد أن أسىء إلى آلهة الشباب، ولا أود أن ألعن كهرطقى أو مرتد فى المصلى المالىرى، حيث شارك صليفتنا الجديد، شأنه شأن كل لداته، فى القداس السرى، على الأقل كصلى للمذبح، ويدا منهاراً أو حامل صليب وردى Croix - Rose ولكننا فى حقيقة الأمر رأينا كثيراً من أولئك المثقفين الذين يعيدون الفن والفن وحده، وهم من أولئك الذين إن لم يكنهم أن يشربوا الكحول مع «زولا» فإنهم يأخذون حقناً من «فيرلين» = Verlaine لقد أصبحوا مدمنين على إخلاصهم البوليميرى

وأن يكونوا بعد قادرين على الجهد الرجولى الذى يمكن أن يحتاجه الوطن منهم اليوم أو فى أى يوم آخر، وهم مخفرون بالعصاب الألبى المفرط فى الجور الساخن، والمثير للنزق، والمثقل بالعلم المرمى ويرمزية مخففة أفقون» (ج ٣، ص ٣٤٦).

ويوسف «إدمون دوغونكور Edmond de Goncourt فى تقاليد رواية «الزمن المستعبد» لأنه وليس فى كلام «بريشو» ما يدل على أنه يعرف كتبنا» ويظن أنه ضحية مؤامرة من السويويون.

ويحتل الكوليج دوفرانس، وهو مكان آخر من الأمثلة المرموقة للثقافة فى باريس، بعناية أقل من أولئك الذين يذهبون إلى القاعة التى يتحدث فيها أستاذ السنسكريتية بلا مستمعين، يذهبون لتابعة الدرس، ولكنهم يفعلون ذلك بحثاً عن النفس» (ج ٢، ص ١٢٦) ويعرض «بريشو» نفسه كرسياً فى الكوليج على البارون «دوشارلوس»: «إن فكر مجلس الكليات أبها البارون فى إحداث كرسى اللطافة فإننى ساكون قطعاً أول مرشحيك بل إن قسماً لعلم النفس الفزيولوجى يناسبك أكثر وإنى أراك على الخصوص وقد احتلت كرسياً فى الكوليج دوفرانس مما يسمح لك بالتفرغ لدراساتك الشخصية التى تقدم نتائجها، كما يفعل أستاذ اللغة التاموية أو اللغة السنسكريتية، أمام العدد الضئيل من الأشخاص الذين يهتمون بإحدى هاتين اللغتين ربيستع إليك شخصان والصاحب فى الكلية/ ١٣٣ / وإيعلم أن هذا القول لا يعنى إلقاء ظلال من الشك على حجابنا الذين هم كما أظن فوق الشبهات» (ج ٢، ص ٢٨).

أما بالنسبة إلى المجمع فإن جد الدوق «غيرمانت» والبارون «دوشارلوس» كان عضواً فى المجمع الفرنسى، ولكن الدوق «الحالى» لا يستطيع أن يكون «عضواً مراسلاً فى مجمع الفنون الجميلة». ولم يعد أعضاء المجمع الفرنسى أكثر فخراً من أعضاء رواية «الخالد» ب «نوبييه» Daudet، التى قرأها «بروست» (وهو يتحدث عن قضية «فران - لوكاش» Vrain - Lucas فى رواية «من جانب بيت سوان»: «إن ما نراه، مثلاً فى ساحة المعهد، بدلاً من رؤية أحد الجمعيين خارجاً لينادى فيكرأ Fiacre، ما نراه، سيكون حالة الحذر الذى يبديه الأكاديمى كى لا يسقط إلى الخلف رمز سقوطه، كما لو أنه تمل أو أن الأرض مغطاة بالجليد».

وهكذا، فإن «بروست» عندما يتحدث عن المؤسسات الثقافية الباريسية يهتم بالمظاهر لا بالمضمون: فنشاط الجامعات والمجمع لا يهمه إلا قليلاً، ولكنه فى مقابل ذلك، يجعل من ترشيح لعضوية المجمع لعبة رائعة من الطرافة<sup>(٤)</sup> بخصوص الأمير «فون فايفينهايم - مونستير بورغ - فينكين» Von Faffenheim - Munsterbourg Weinigen، الذى كان يتقرب من «نوروا» Nor-pois (ج ٢، ص ٥٥٤ - ٥٥٦) ووجد مفتاح المجمع الفرنسى فى اليوم الذى طلب أن يستقبل فى صالون السيدة «فيليبارسيس» Villeparisis: «وقالت «نوروا» حينئذ: ليس من شئ يتفق كل الاتفاق مع المعهد أكثر من الصالون الذى تحدثنى عنه».

ولنسجل أخيراً أن مدرسة العلوم السياسية الخاصة التي تربد إليها «بروست» لا نذكر لها في رواية «سدوم وعامورة» إلا لأنها، وقد ارتبطت بعنقذ بالعمل الدبلوماسي، «نذرت» السيد «دوقووير» De Vaugoubert «منذ سن العشرين» إلى العفة المسيحية.

### الصالونات والمسارح:

هناك مكانان متميزان يظهران في رواية «في البحث».... أعمال الفن: الصالونات والمسارح لا يستخدم الصالون للقامات الاجتماعية حصراً، ولا لكي يتخب من يتردد عليها عضواً في المجمع، إنها المكان الذي نلتقى فيه بالسيد «تيش» Tich أو «بيش» Biche، حيث يعلق الفنانين لوحاتهم<sup>(٥)</sup> مثل الدوق «دو غير مانت» (مع احتمال أن يبيعها، كالأميرة «دو غير»/١٣٤/ مانت» في متحف اللوكسمبورغ: كلوحة «لذا نذ الرقص»، التي تذكر بـ «دوغاس» Degas ولوحة «صورة جماعية للعائلة س» التي تذكر بـ «رونوار» Renoir، إنه المكان الذي تعزف فيه السوناتات Sonate ثم السباعيات، لـ «فاتتوي» Vinteuil.

هنا يمكن للصالون أن يبدو مجدداً، مثل صالون الأميرة «دو بولينييك» De Polignac الذي سجل «بروست» أخباره لجريدة ألفيفارو.

لقد مثلت «راشيل» Rachel، سيدة من سان - لو Saint-Loup، في منزل إحدى قريبات «بروست» «مسرحية رمزية» كانت قد مثلتها على أحد المسارح الطليعية: ولكنها لما ظهرت وبيدها زينة كبيرة، تلبس حلة منسوخة عن لوحة Ancilla Domini<sup>(٦)</sup>، وكانت قد أقتعت «روبير» Rob-vert أنها «زينا الفن»، واستقبل ظهورها بين هذا المجمع من رجال الحلقة ورجال الدوقة باقتسامات حواراتها لهجة الإتشاد الرتيبة وغراية بعض الكلمات وتكرارها إلى ضحك عال، كان في البداية مخنوقاً ثم لم يعد من الممكن السيطرة عليه حتى لم تستطع الراوية المسكينة المتابعة (ج٢، ص ١٤٢).

وستنتقم «راشيل» لنفسها في فندق «غيرمانت» في «الزمن المستعاد» حيث تصبح صديقه الدوقة وتخسف «البيрма» Berma، المتروكة. وأثر إلغازها في الجمهور: «كان كل منهم ينظر شذراً إلى جاره نظرة عابرة في اللامبة الأنيقة التي يحصل فيها أن يجد المرء بقرية أدوات جديدة، فرشاة لسرطان البحر، محك للسكن، الخ...» لا يعرف الهدف من وجودها ولا طريقة استخدامها، ويرجو أن يستخدمها جليس خبير بذلك لتمكين بعد ذلك من تقليده. «وإن دوقة» غيرمانت» هي التي «أقرت لها بالنجاح عندما صاحت: «هذا رائع» في منتصف القصيدة، التي ظنت أنها ربما انتهت».

ويقدم «بروست» في نص رواية «من جانب غيرمانت»، وعلى المسرح المرتبط أيضاً بـ «راشيل» وبـ «سان - لو» راقصاً من فرقة «ديا غليف». وتلمع في الكواليس صورة لـ «نيجنسكي» كما في رواية (في البحث عن الزمن المفقود، طبعة تالدييه، ج٢، ص ١١٥٥ - ١١٥٦): «ينطلق وسط أولئك

الرجال، رجال المجتمع الراقي الذين يحيى بعضهم بعضاً ويقفون لحظات ليتجانبوا أطراف الحديث، كما فى المدينة، وينطلق من بينهم شاب يضع قبعة من المخمل الأسود، ويلبس تنورة كرزية اللون وساعده مرفوعتان نحو السماء بإكمام من الحرير الأزرق، وكان وجهه مملأاً بنوع من اليوبنة من صنف الوردية كما فى بعض/ ١٣٥ / رسوم «فاتو» Watteau أو كما فى ألوان بعض الفراشات. كان يجرى بخفة على رؤوس أصابعه، يبدأ خطوبه ويعينه مذهولة وحزينة، ويغره باسم، يرسم وهو يتمايل يمينه ويسرة حركة إيمانية بقيضة يديه، ثم يقفز بعد ذلك بخفة حتى السماويات Frises. (٥)

كان راقصاً رائعاً ومشهوراً من فرقة أجنبية كانت تحظى فى ذلك الوقت بنجاح كبير، وكانت غالباً مارتق العروض المتنوعة بمشهد من الباليه وتكرر للمرة المئة قبل الدخول إلى المسرح خطوة الباليه الأولى التى ستزحف عنها الستارة بعد قليل، كان ذلك الشاب الطائش ذو الوجه الملقى ببويرة الباستيل، وذو النظرات المذهولة، يتابع بخفة، فى طيرانه الأزرق والوردى حلمه وسط أولئك الرجال العاقليين والذين يرتدون السواد، ولهم طريقتهم فى التفكير والحياة، وفى التصرف حسب الحضارة والإنسانية التى كان التعبير المتغير لهذه الملامح اللزينة والسريعة غريباً عنها، لقد بقيت، كما لو أن الأمر يتعلق بهيمنة أخرى للطبيعة، مشدوداً ويعينين زائفتين إلى متابعة اللوحات التى كان يرسمها، بمعارته القفورية والمجنحة والنزوية والمتعددة الألوان.

وكنّت ساقله مثلما قطعت أمام فراشة ضائعة وسط هذا الحشد.

لقد كان موسم الباليه الذى يقمعه مع رفاقه هذه الأيام فى باريس حديث الساعة بالمعنى الصحيح للعبارة كان هواة الفن يلتقون كل مساء فى تلك الباليه مثل أنصار ديفوس لسنوات خلت، كانوا مأخوذين بقراءة الصحف التى تحمل لهم بعض الأخبار ذات الفائدة الطلعية لقضيتهم، وبالأحاديث بين مؤدى العرض الذى كانوا شاهده بعد الظهر فى قصر العدالة، وهم يعيشون فى جو مشوق تتابع فيه الصحف كلها التعليق على حلمهم. وكان نيكور الباليهات وحل الراقصين، رائعة من روائع أحد الرسامين الكبار، يلمعهم بعد العرض إلى مناقشات جمالية بلا نهاية يتابعونها بعد نهاية العرض، وهم ياكلون البوظة فى مقهى [هنا فى النص كلمة غير مقرونة] حيث كنا نتعرف إلى الرسامين والراقصين ونشير إليهم بالأصابع عندما كانوا يأتون هم أيضاً على طاولة أخرى ليشرىوا [كلمة غير مقرونة].

وكان الناس يتحرقون شوقاً لرؤيتهم والتمتع برؤيتهم فى الباليه فى اليوم التالى وكان الناس يتلذذون/ ١٣٦ / بالإحساس أنهم يعيشون على نحو أدبى حياة ميلان أيام كتبت رواية «دير بارما La Chartreuse de Parme =».

«برافو! برافو! أه هاتان اللذان ترقصان أيضاً، صاحبت به السيدة «مونتاغي» Mon-targis إن هذا يفوق مهارة النساء، إني، وأنا امرأة، عاجزة عن القيام بمثل هذا، فدار الرافض راسه نحوها، وبدأ لشخصه البشرى شكل طائر خرافى كان يحاول أن يكونه، كان قاع عينيه

الضيق والأثرق يتسم من بين الغلاء الأسود الذي كان يطيل رموشه ويجعدهم فكانتها الهوائيات (الانتينات)، وكان غفره يفر في وسط وجهه الوردى كثة زهرة زينية \* Zinnia ثم إنه كان يكرر حركات يديه ليسليها وهو مبتسم، ويلطف الفنان الذي يعزف، مراعاة لك، النغم الذي قلت له إنك تحبه وتقلده بفرح الطفل القابع فيمن يفهم ما يجده الآخرون من تسليية بما يقوم به، بهذا القدر من الجدة. إن الطائر الخرافي القابع في الشخص نفسه، في شخص الفنان الذي يبتهج بالعزل وبالتعرف وبلغت نظر الآخرين إلى الحركة التي اتقنها كل الإقناع لأنه أجهده نفسه وأطال البحث التميز ليصل إليها - وكانوا يقولون لنجلحه الاستثنائي الذي يرفع من رصيده في مهنته : «يالله! إن غاية اللطف أن يتواضع الإنسان في نفسه كل هذا التواضع نعم، إن هذا لرائع! هذا على الأقل واحد ممن لا يختالون بأنفسهم. هل تقبل يدك الصغيرتان بالنساء مثل ذلك؟ سألته بصوت مصطنع الشفافية ويرى»، لأنها كانت تصنع حسن النية فلجأها بنبهة خفية (أشياء أخرى أيضاً). إن هذا النص عن الباليه الروسية فرصة للحديث عن وجود هذه العروض الطبيعية في رواية «في البحث.....» وتذكر أثواب «فورتنوني» Fortuny بديكورات «سيرت» Sert و «باكسيت» Bakst و «بنوا» Benois التي تذكر اليوم في الباليهات الروسية بعصور الفن المحببة كل الحب بمساعدة الأعمال الفنية المخصبة بمقتنياتها ولكنها مع ذلك أصلية» (ج ٢، ص ٨٧). ولم تخطئه السيدة «فيردوران» في ذلك - إن من ميزات فن «بروست» المتأصلة تكمن في أن تطور ذوق شخص يرمز إلى تطور عالم الذوق الشعبي : «منذ أن كان الذوق الشعبي يشبع بوجهه عن الفن الغفلائي الفرنسي لـ «بيرغوت» Bergotte و«فرم خصوصاً بالموسيقى المستوردة إن السيدة «فيردوران» التي كانت/ ١٣٧ / بمثابة مراسل رسمي لكل الفنانين الأجانب في باريس، ستصبح قريباً، وهي بجانب الأميرة الجميلة «يوربيليتيف» Yourbeletieff كجنبة عجوز محدوبة، ولكنها قوية كل القوة عند الرافضين الروس.

إن هذا الخرق الجميل ضد الإغراء الذي لم يعترض عليه إلا النقاد الذين لا ذوق لهم، أوجد، كما نعرف، في باريس حمى فضول، أقل مرارة، وأكثر أصالة جمالية، بل إنها ربما كانت مثل قضية «دريغوس» في الإثارة وتكوين السيدة «فيردوران» هنا أيضاً [...] في الصف الأول، كما كنا قد رأيناها بقراب السيدة (زولا)، أمام المحكمة في جلسات لجنة الجنابات، عندما كانت البشرية الجديدة، التي تشجع الباليه الروسي، تسارع إلى الأوبرا متزينة بقزعات Aigrettes غير معروفة. وكان يرى في الصف الأول على الدوام السيدة «فيردوران» إلى جانب الأميرة «يوربيليتيف» (ج ٣، ص ٧٤١).

ونرى الفرقة وعمال الليكوز «المؤلفين الكبار» مجتمعين، مثل «إيفور سترافينسكي» Igor Stravinski و «ريشارد ستروس» (٧) Richard Strauss، هؤلاء المجددون الكبار، الذين جذبوا الذوق، والمسرح، والذين أحدثوا ثورة في فن ريمبا يكون أكثر تكلفاً من الرسم، أحدثوا فيه ثورة توازي في عمقها الانتطاعية» (ج ٣، ص ٧٤١) (٨).

إذن لن نعجب من رؤية للتكبيية والمستقبلية مستشهداً بها (ج ١ ص ٥٣٢، ج ٣ ص ٨١١).

والطليعة الأدبية موجودة أيضاً في باريس «بروست» ونرى جديد «بيرغوت» يهرم بمرور الصفحات، إذن بمرور الزمن، ويظهر «كاتب جديد»، ومع أنه لم يذكر أي اسم فإننا استطعنا أن نحدد هوية الكاتب أنه «جيروود»، وهوية هذا النص بأنه تقليد لرواية «ليلة في شاتورو» Nuit Chateauroux. (كتب «جيروود»: «لا يوجد في محيط GQG فرق أو بعثات أجنبية وكانت الطرق المروحية التي تنطلق من (فوش) Foch أو من «بيتان» Petain خالية تماماً، طوال أربعين كيلو متراً، من أي جنس آخر غير الفرنسيين [...]». وكان للمنظرون ذوو التفتائير الخضراء بلا تبعاتهم ذات الأتذاب المصنوعة من جلد الظبي الجبلي، يسقون الطريق المكعبة» ذلك لأن «جيروود» يمثل الطليعة الأدبية التي تقرن الهرمسية hermetisme بالتقاربات غير المنتظرة أو المستحيلة، والإحساسات الجديدة (ج٢، ص ٦٢٢ - ٦٢٣).

«إنه لمن النادر أن يفهم أو يشيع عمل ما نون أن يبدأ عمل كاتب آخر، لا يزال مجهولاً عند بعض العقليات الصعبة، بإحلال/ ١٢٨ / شغف جديد محل الشغف القديم الذي يكاد لا يستطيع فرض نفسه.

كانت جمل «بيرغوت»، التي أقرؤها غالباً ثم أعيد قراءتها في كتبه، واضحة أمام عيني كوضوح أفكارى الخاصة؛ أعرفها كما أعرف قطع الأثاث في غرفتي وألا حظها كما لاحظ السيارات في الشارع.

كل شيء كان يحدث بسهولة، إن لم يكن كما تعودنا أن نراه دائماً فعلى الأقل كما تعودنا أن نراه الآن.

وكان في هذه الأثناء كاتب جديد بدأ بطباعة أعماله التي كانت العلاقات فيها بين الأشياء مختلفة كل الاختلاف عن العلاقات التي تربطها عندي حتى إنني لم أكن أفهم أي شيء مما يكتبه كان يقول مثلاً: «إن أنابيب السقاية معجبة بالصيانة المتقنة للطرق» (وكان هذا سهلاً، لأنني أنزلت على طول هذه الطرقات)، التي كانت تنطلق كل خمسين دقائق من «بريا» Briand إلى «كلود» Claude حينئذ لم أعد أفهم شيئاً لأنني كنت أنتظر اسم مدينة فإذا بي أحصل على اسم شخص كنت أشهد فقط أن الجملة لم تكن سيئة الصياغة، ولكنني لم أكن بارعاً وحاذقاً حتى أصل إلى كنهها كنت استعيد نشاطي استعين برجلي ويدي كي أصل إلى المكان الذي أستطيع أن أرى منه العلاقات الجديدة بين الأشياء كنت في كل مرة أصل إلى منتصف الجملة ثم أقع، كما كان يحدث بعد ذلك في الخدمة العسكرية حينما كنا نؤذي التمرين المسمى الرجاحة Portique إلا أن إعجابي بالكاتب الجديد لم يكن أقل من إعجاب طفل أخرق نمنحه درجة الصفرة في الجباز أمام طفل آخر أكثر مهارة.

صرت منذ تلك اللحظة أقل إعجاباً بـ «بيرغوت» الذي بدا لي أن مصدر وضوحه التقصير، لقد كان زمن كنا فيه نرى الأشياء جيداً عندما كان يرسمها «فرومنتان» Fromentin، وكنا نعرفها أكثر عندما كان الرسام «رونوار».

«ويخبرنا اليوم أصحاب الذوق الرفيع أن «رونوار» رسام كبير من القرن الثامن عشر. ولكنهم، وهم يقولون هذا، ينسون الزمن، وينسون أنه، وفي قلب القرن التاسع عشر، كان ينبغي أن يتوفر الكثير لكي يعد «رونوار» فناناً عظيماً ويعمد الرسام الأصيل والفنان الأصيل لكي ينتج في أن يكون مشهوراً، إلى سلوك سبيل طيب العيون.

لأن العلاج برسومه وبثره ليس دائماً ممتعاً يقول لنا المعالج عندما ينتهي: الآن انظروا فإذا العالم (الذي لم يكن مبدعاً لمرة واحدة، ولكنه كذلك كلما ولد فنان أصيل) يبدو لنا مختلفاً كل الاختلاف عن / ١٣٩ / العالم للقديم، ولكنه واضح كل الوضوح.

نساء يمررن في الشارع، مختلفات عن نساء الماضي لأنهن نساء لوحات «رونوار»، تلك اللوحات التي كنا في الماضي نرفض أن نرى فيها النساء، والسيارات والماء والسماء هي أيضاً سيارات لوحات «رونوار» وماؤها وسمائها: نمتلكنا رغبة التنزه في الغابة التي تشبه الغابة التي كانت تبدو لنا في اليوم الأول غابة على الرغم من كل شيء وكانت تبو على سبيل المثال طلاء Te-pissierية بتطريزات متعددة ولكن تنقص منه بالتحديد التطريزات المختصة بالغابات ذلك هو العالم الجديد والبائد الذي أبدو منذ قليل وسيستمر حتى الكارثة الجيولوجية القادمة التي سيدتها رسام جديد أو كاتب جديد أصيلين».

ليس في رواية «في البحث عن الزمن المفقود»، وفي أي قسم منها، لوحة عامة لكل الحركات الفنية والثقافية زمن الجمهورية الثالثة. لماذا؟ أولاً: لأنها رواية، ولأن ثلاثة فنانين يختصرون كل الآخرين، يمثلون بعضهم ويصرفون النظر عن بعضهم الآخر.

ثم إنه حينما يتعلق الأمر بممثلين صامتين ويسماء تذكر عرشاً (مثل اسم «باكست» Bakst واسم «سترافينسكي»)، فإنهم مأخوذون بموجة نظرية تفجرهم في اللحظة التي تكتشفهم فيها وهذا ما تظهره المقارنة بين نصين: أحدهما هو «في ظل ربيع الفتيات»، والثاني هو «الزمن المستعاد» يصقل «بروست» في هذين النصين نظرية للتلقّي أما بخصوص «القضاة الرسميين» فإن جدالهم اللفظي يتجدد كل عشر سنوات (لأن المشكال (\*) Le Kaleidoscope لا يتركب فقط من الجماعات الاجتماعية، ولكن من الأفكار الاجتماعية، والسياسية والدينية التي تشهد امتداداً مؤتلاً بفضل توزعها بين جماعات متسعة، ولكنه على الرغم من ذلك تظل مقصورة على الحياة القصيرة للأفكار التي لم تستطع جديتها أن تغرق إلا بعض النفوس التي لا يصعب إرضائها عندما توضع على المحك).

كذلك تتالت الأحزاب، والمدارس التي تورطت نفسها دائماً على الإحساسات نفسها، والرجال ذوو الذكاء النسبي، الذين نثروا للمداعب التي يعرض عنها أصحاب النفوس الأكثر تدقيقاً والأكثر صعوبة عندما يوضعون على المحك»



أما في رواية «في ظل بيع الفتيات» فإن السؤال المطروح هو التالي: هل هناك فرق رئيسي بين ما ينتج قبلنا والملمس الأدبي والفني؟ يجعلنا التوهم تعتقد ذلك، ولكن عمل المعقري الذي لا يشبه بأي عمل آخر، كان دائماً يجد صعوبة في إثارة الإعجاب / ١٤٠ / فوراً «تذوب الطليعة والثورة في فلسفة للفن مفهومة كل الفهم: وإن لم يوضع في الاعتبار الزمن الآتي، المنظور الحقيقي للأعمال العظيمة، فإن ذلك خطأ الحكم السيء»، وإن وضع في الاعتبار فإن ذلك شك خطير في بعض الأحيان عند المصالحين.

إنه لمن السهل بلا شك أن نتخيل، بخيال يشبه الخيال الذي يماثل كل ما يبدو في الأفق، أن كل الثورات التي حدثت حتى الآن في الرسم أو الموسيقى كانت في حدودها الدنيا تحترم بعض المقاييس، وأن ما نراه مباشرة أمامنا انطباعية، ويحث عن التناغم، واستخدام خاص للنسق الصيني، وتكميلية ومستقبلية يختلف إلى حد بعيد عما سبق ذلك أننا كنا ننظر إلى ما سبق نون أن نضع في الاعتبار أن تمثلاً طويلاً حوله في عيوننا إلى مادة متنوعة بلا شك، ولكنها في نهاية الأمر متناغمة يتجاوز فيها «هوغو» و«موليير» تقليد أو انقطاع، لا أهمية لذلك. يصنع للمشكال، بعيداً عن الضجيج الثقافي، وعن كل تلك «الصحاح في باريس» التي تفتتح رواية «السجينة»، وعن كل الموضوعات الموصوفة بعناية ويكل جزئياتها، يصنع، من التقليد زيادة في الانقطاع، وعن الانقطاع متابعة للتقليد وكما أن «باريس - سدوم» و«باريس - بومبي» في رواية «الزمن المستعاد» نجت من القصف الجوي، الذي ينظر إليه على أنه حداثة الحرب، فإنه يوجد وراء المشكال هذا التعريف للفن، «الذي ليس إلا غزيرة نستمتع إليها بخشوع في وسط الصعسعت المفروض على كل ما بقي».. إن بين التقاليد التي يسجلها «بروست» لأننا «قريباً لن نعرف ماذا يعني ذلك لهجة «أوديت سواء» الانكليزية، الشاي بأنواعها، السماور، والوامات (\*) للصغيرة التي وصلت في «نويل Noël وحدائق الشتاء، وسنلاحظ على الخصوص التقدم البطيء للكهرباء والهاتف؛ ويصبحان عنصر التخيل لأن الشخصيات تصفهما في حوار مضحك: هل قيل لك إن الفندق الذي اشترته مجدداً السيدة «فيردوران» سيكون مضاًءً بالكهرباء؟ ولمست أعلم ذلك من مخبري الخاص وإنما من مصدر آخر: إن الكهربائي نفسه «ميلدي» (Milde) هو الذي أخبرني بذلك [...] حتى أن الغرفات سيكون لها مصابيحها الكهربائية مع عاكس يخفف من وهج النور. هذه / ١٤١ / بالتاكيد رفاهية محبة. إن معاصرنا يودون الجديد حتماً، الجديد الذي لا مزيد عليه في العالم.

إن كنت إحدى صديقاتي تملك هاتفاً في بيتها! وتستطيع أن تطلب أشياءها من البائع دون أن تخرج من منزلها! واصدقكم القول إنني خططت بسذاجة لكي يسمح لي بالقدوم يومياً للتحدث بالجهاز وإن هذا يغريني كل الإغراء، ولكن في بيت صديقة وأيس في بيتي ويخيل إلى أنني لا أحب أن يكون عندي هاتف في المنزل لأنه، وبعد مرور الفرحة الأولى، أظن أنه سيكون مصدر إزعاج حقيقي» (١٠).

وسيكون الرد على هذا الحوار المضحك ذلك للشهد الدرامي للاتصال الهاتفي بالجنة في رواية «جانب غير مانت» لأنه سيكون إرهاباً بفرق أبدي.

إنّ، لم نعد ندرى إن كان ما يعمل عليه في المدينة، أم صوريتها أم تاريخها أم سكانها. باريس في الحرب كما يصفها «بروست» في مئة وثلاثين صفحة من رواية «الزمن المستعاد» مضافة إلى النسخة المدة قبل عام ١٩١٤، ومصاغة على شكل فصل عن «السيد (شارلوس) إبان الحرب»، إن «شارلوس» هو الذي يطق، ويعجب بالجنود في الشوارع، وهو الذي يبدو محباً للسلم وكارهاً للجيش وتنبؤ عنه شخصيات أخرى، وهذه فرصة لإظهار طريقة الاستعلام في باريس.

تناولت السيدة «فيرديران» «أول كروساناتها في الصباح الذي كانت فيه الصحف تحكي حكاية غرق السفينة «لورنتانيا» usitania للقد كانت (السيدة «فيرديران»، وهي تغمس الكروسانة في القهوة بالحليب وتنقف جريدتها لتظل مفتوحة نون أن تكون بحاجة لتغيير وجهة يدها الأخرى عن الغمس، كانت تقول، «يا للقطاعة! إن هذا يفوق بظاعته أكثر الماسي رعباً». ولكن موت كل هؤلاء الغرقى لم يكن ليشكل إلا جزءاً من مليار من اهتماماتها، لأنها كانت، وهي تبدي ملاحظاتها المتعاسة وفهما مثلي، تظهر على ساحتها هيئة حملها إلى هنا مذاق الكروسانة على الأرجح، والتي لا يعاندها شيء لطرد الحزن، لقد كانت على الأغلب هيئة الرضى اللذيذة» (١١).

أما الراوي فقد كان مختبئاً خلال القصف في مخابر «جوبيان» tupien التي كان يدور في الخارج مشهد بطولي، حرب وقصف «بروست» الذي لا يصف إلا ما كان راء، لا يرسم الحرب إلا باعتبار أنها كانت مرئية في باريس، كان مهتداً بالموت في سماء كانت حتى الآن هادئة. وكانت تدور في داخل «فندق / ١٤٢ / التبديل الحر» (ه)، كما يقول الروائي مستشهداً بـ «فيدو» Fey-deau، مشاهد غريبة وجهنمية حيث كان يأتي اللواطيين لكي يجلدوا، وحيث نجد «دوشارلوس» مقيداً.

كان هناك في الخارج «هيركولانوم» Herculaneum، و «بومبيي» Pompei: وفي الداخل «سدوم» و «شارلوس» نفسه هو الذي أجرى هذه المقارنة: «عندما قال: أعتقد أننا سنفق غداً مصير مدن «فيزيف» Vesuve: وهذه المدن كانت تشعر أنها مهددة بمصير المدن الملعونة في التوراة لقد وجد على جدران منازل «بومبيي» الكتابة للوحية التالية: «سدوم وعامورة» (١٢).

يتبنى الراوي هذه الموازنة، عندما يتحول الباريسيون إلى «بومبيي» وقد نزلوا ليختبئوا من «نار السماء» (ونجد هنا ثانية عبارة «سدوم وعامورة» في ردهات تلك الاختراع الحديث، المترو، «ردهات سوداء مثل سراييب الأموات»، جهنم للذات: «تستحكم مع ذلك الظلمة. ولقد كان أولئك الذين اعتادوا على فندق «جوبيان» يظنون أنهم سافروا وجاءوا ليشهدوا ظاهرة طبيعية مثل موج البحر أو مثل الكسوف وأنهم سيتنوقون بدلاً من اللغة الجاهزة والحضرية، لذة لقاء مفاجئ، في المجهول، لقد كانوا يمارسون تحت رعد القنابل البركاني، عند سفح مكان «بومبيي» سي، طقوساً

سرية في ظلمات سرانديب الأموات» (١٣) ويتسجم العنف للصطنع في الماخور الذي يديره «جويبان»، والذي يرهص برواية «البكون» لـ «جان جونييه» Jean Genet، مع العنف الطبيعي للحرب. نجد ثانية في هذا المشهد الرائع، الأرض والسما، ومخطط لوحة من «اللوفر» استشهد بها «بروست» وهي لوحة «فنن الكونت أوركاز» (١٤) L. enterment du Comte d'orgaz.

نظمت من واقعية قصة الحرب بواسطة للتوافق الذي يوجده استخدام الرموز، وبوساطة المرجعية للتاريخية (التنوير، روما)، وبوساطة المرجعية إلى تاريخ الفن: لقد أصبحت المدينة عملاً فنياً، محصوراً في نسج من اللزمات، وصور العلاقات الثقافية.

ونجد في باريس المهدة بلوت سيرة التخيل فكما أن «أوتوي» Auteuil المهمة، مع منازلها التي تعود ملكيتها لمائنة «فيل» Weil تعود إلى الحياة في بيت «كومبري» Combray (حيث نقلت شوارع «بيرسامب» Perchamps وشوارع «الكور» De la Cure / ١٤٢ / شوارع «أوتوي» الحقيقية)، فإن باريس أخرى، باريس «غيرمانت»، هي محط الأحلام، وخيبة الأمل، ثم الانتعاش.

لنقرأ الحوايات التي اعطاها «بروست» لجريدة «الفيغارو» Figaro عن صالونات الكونتيسة «إيميري» دولا روش فوكولد، Aimery de la roche Foucauld، والاميرة «ماتيلد» Mathilde، و «مادلين لومير» Madeleine lemaire والاميرة «دوبولينياك» De Polignac، والكونتيسة «أوسون» Houssonville و «دو لا بوتوكا» De la potocka، وعن الحفلة في «فرساي الشرقي» عند «روبير ديمونتيسكيو» (١٥) R. de Montesquiou: نجد في تلك الحوايات كل شيء، عدا العبقري. لم تتجاوز السطحية التاريخية المستوى الوثائقي، وصفاً أم فهرساً للأشخاص ولبعض الآراء. إن تلك الأمكة الباريسية التي تلاشت في وقت متأخر، عندما ذابت، وتغيرت صورتها بوساطة الأسلوب، وبث الخيال فيها الحياة، وأندرجت في العقدة تلك الأماكن المستعارة من الأحياء ذوات الإرقام (٧، ٨، ١٦)، (فندق الدوق «غيرمانت» يقع فعلاً ويضرب من القناتق، في الجانب الأيمن، «ويقع أول صالونات الضاحية في الجانب الأيمن» (١٦): «ولكنني كنت أظن أن ضاحية» سان جيرمان، في أيامنا، موزعة بين أحياء مختلفة وأنه لتمتعه بامتياز الحصانة الدولية (١٥) الذي يشبه الامتياز الذي يجعل مقر السفارة الفرنسية في «سان بطرسبورغ» أو في «روما» أرضاً فرنسية، في حين أن منخل لرجنا كان على بعد مترين من مقر «دوغيرمانت» كان يبعد منه فرسخ عن ضاحية «سان جيرمان»، وكان سرائق منخل ذلك المقر [...] يشكل في معظمه قسماً من أكثر أقسام ضاحية «سان جيرمان» أصالة (١٧)، تلك الأماكن، أصبحت هي أيضاً أثراً فنية ففندق «غيرمانت» نموذج لكل الصالونات، ولكل الأماكن الاجتماعية (على الرغم من وجود فندق الأمير «غيرمانت» وفندق «فيردوران»)، لا يمكن له أن يكون إلا في مدينة مثل باريس، ولكنها باريس الحلم أو الخلود، باريس رواية «الزمن المستعاد». لأن الزمن، زمن الكتاب موجود في الحقيقة على البلاط اللامتظم للعاصمة، مادة متواضعة صنعت منذ فجر التاريخ، وليس في الاتحاد مع «فينيسا» Venise.

وما دام الأمر كذلك؛ فالإلم يستخدم التاريخ؟ يعرف «بروست» المعجب بـ «ميتييه» Michelet افضل من أى كان، وافضل من المؤرخين الوضاعيين فى نهاية القرن التاسع عشر بلا شك، يعرف ان عليه أن يبعث الماضى، كل للماضى.

يكشف مؤلف رواية «الزمن المستعاد» وظيفة الرواية، عندما تتسلسل الأحداث والتواريخ والأشخاص فى قصة «لافيس» Lavisce أو «لانغولوا» Langlois أو «سينيويوس» Seignobos حتى قصة إساتفة «بروست» فى المدرسة الخاصة للعلوم السياسية / ١٤٤ / تتسلسل حسب جبرية سطحية، واحتقار لعق الحياة، واستمرارية للبنى الكبرى، وتجاهل للامتداد الزمنى الطويل.

لكل شىء أهميته، وينفى ألا يختلف أى شىء: ما يخطئ أن يتجاهله أو يحتقره المؤرخون المعاصرون فى الجمهورية الثالثة الذين يهتمون بالحروب، ويتغير الحكومات (وهذا لم يسجله «بروست» أبداً) وبالانتخابات، والأحزاب السياسية، كل ذلك، على العكس، موجود فى القصة المتخيلة: «أقل الجزئيات شيئاً، وأقل اللذائذ نفعاً»، «اللفائق المتواضعة» السمات اللينة أو التافهة التى تكمن قيمتها فى أنها تسمح، شيئاً شأن البلاط غير المتساوى، يبعث الماضى: «وطالما قال لنا الشعراء والفلاسفة إن حياتنا ما نمنا موجودين موهوبة للنسيان التام الذى يبتلع ويمحو ببعض السنين ما كان يبدو أنه مؤهل للاستمرارية فى ذاكرة الرجال، وينطبق هذا على أعظم الرجال»، ولكن ما هم علماء الآثار، والمؤرخون يشبتون لنا على العكس من ذلك، أنه لا شىء ينسى، ولا شىء يحطم، وأن أكثر ظروف الحياة تافهة وأكثرها بعداً عنا سترك آثارها فى سراديب الماضى الضخمة حيث تحكى الإنسانية تاريخها ساعة بساعة، وأنه ليس هناك حقل فى «كريت» Crete، أو فى مصر أو فى بلاد آشور إلا وهو ينتظر منذ فجر التاريخ أن يأتى التاريخ ويهتم به: فكثير الجزئيات تواضعاً، وأقل اللذائذ قيمة فى حياة «ثيسوس» Thesee و «أمينوفيس» Amenethes أو «سرجون» Sargon، هؤلاء وإن كانوا عابثين فى نظر أولئك الذين لا يجدون فيهم إلا ضريباً من التسلية، ويحكمون عليهم بأنهم إن لم يكونوا مخنبيين فهم بلا فائدة بعد ذاتهم. إنهم اليوم، وهم لم يعرفوا مسليين منذ قرون عديمة، مادة لأكثر أعمال علمائنا خطر[....] وبالقرب منا، فى نهاية القرن الثامن عشر، فى اللحظة التى اشتد فيها أحد أكثر الثوريين خمول ذكر، حتى دون أن يختاره، منزلاً حقيراً عاش فيه، وما أنه لم يعد له أصدقاء، فإنه ربما كان الوحيد الذى يملك واحدة من تلك اللفائق التافهة التى لا فائدة فيها إلا أن يعيشها، فائدة لم يكن يملكها، ولا أقول أبداً إنها يمكن أن تستمر بعده ولكن أن يكون مفهوماً عند معاصريه ويتقاسم مع أحد، ولو لحظة مجد واحدة [...] قريبة أو بعيدة عنا، بل تكاد تكون معاصرة لنا / ١٤٥ / أو ضد - تاريخية، لم تُصنع أى جزئية أو جانب من جوانب الحياة مهما بدا سهلاً أو واهياً»<sup>(١٨)</sup>. تعيش المدينة فى كل هذه الأبعاد التى احتقرها المؤرخون وجعلها الجغرافيون فى بعض الأحيان، وتعيش فى كل هذه الجزئيات التى لا تستطيع ذكر عبثيتها إلا عقلية جادة، وهى مؤرخة لأنها توارت،

وليسست مؤرخة لأنها خالدة تعيش كبايل على اختتام بلاد ما بين النهرين، في «حب سوان»  
وعجائب غير مانت، و«السجينة» و«الزمن للاستعداد».

ولا يتعلق الأمر ببحث بوليسى ولا بنزعة ولا بلليل «بابيليك» ولا بلليل «جوان»: فكل جزئية  
مأخوذة على المستوى الاثني للعقدة، أو أنها منكورة عاموياً بوساطة تراكم الموضوعات،  
ومعادلاتها التناسقية. إن غيضة السيدة «سوان» متجاوزة في آخر الرواية، ولكنها تبقى أيضاً،  
على الدوام «الحديقة للفردوسية للمرأة».

### مدينة بلا مزايا

قليلة هي الروايات التي استطاعت كما استطاعت رواية «رجل بلا مزايا» أن تنشر خارج  
النمسا أسطورة فينا عبر هذه الرواية استطاع الفرنسيون وغيرهم بلا شك، أن يعيدوا اكتشاف  
الأدب ثم الفن النمساوي بانتظار المعرض الكبير في مركز «جورج بومبيديو» بعنوان، فينا ١٨٨٠ -  
١٩٣٠ القيامة السعيدة، في عام ١٩٨٦ (١٩) نكتشف من الصفحة الأولى لهذه الرواية الضخمة  
عبر «تشابك الأصوات المتعددة» أن «فيينا، عاصمة الامبراطورية»، في عام ١٩١٣، ولكن ناك  
موجود لكي ننفي مباشرة أن يكون هذا التحديد مهماً: «إننا نقلل من أهمية المكان الذي نحن فيه  
منذ عهد البداية حينما كان ينبغي أن نحفظ في الذاكرة أمكنة الرعي».

ولكى يعيدنا «موزيل» لجهولية بطله الرئيسي، ولغياب مزاياه « فإنه، وهو الذي سمي منذ قليل  
المكان المجيد للحدث، يخلع عنه مباشرة أى أهمية: «إن، لا ينبغي أن يمنع اسم المدينة أى دلالة  
خاصة لقد كانت ككل المدن الكبيرة مصنوعة من التفاوت ومن التغيير / ١٤٦ / ومن الأشياء  
والأحداث التي يتداخل أحدهما في الآخر، وترفض أن تتسابق أو أن تتصادم، مسافات من  
الصمت، ومسالك للمرور، ونبضات سريعة وإيقاعية، وتناظر أبدى، وعدم توازن إيقاعي خالد،  
وبالإجمال ضرب من السوائل يظلى فى أوعية دائمة فى البيوت، والقوانين والوصفات والتقاليد  
التاريخية» لقد انتقلنا بذلك من الأكثر مادية، الإحساس الصوتي، إلى الأكثر تجريداً : رؤية كونية،  
يخطط فيها مكان الإقامة بالقانون وبالتاريخ.

إن المدن الكبيرة متعاوضة، لأن ما يلخصها، هو مكان واحد، مجرد «وعاء» وقوانين، وتاريخ  
هناك «مسائل أكثر أهمية» مع ذلك، فإننا نرى مسكن الرجل بلا مزايا فى الفصل الثانى، محدداً  
ومصنفاً ومؤرخاً ببعض السطور، ولكنه ليس مراقباً: بل إنه (المسكن) برج المراقبة الذي ينظر منه  
البطل إلى التحركات والتدابير: «والى الزمن المتقل».

إن الهروب هو الهروب فى هذه المحاولة الثانية للموصف، ونجد فيه شكلين للإدراك الحسى،  
وللجمالية السامية عند «كانط» Kant، إن للغضا والزمن، فى كتاب «نقد العقل الخالص» الغياب  
نفسه الذى نجده فى الروايات يعود «موزيل» إلى موضوع المدينة فى الفصل الثامن المعنون: «La  
Cacanie» الذى يعارض بين كيانين «المدينة المفرقة فى الأمريكية» و«الكاكاني» «المنظوية الآن»  
(امبراطورى - ملكى).

تتميز المدينة الأميركية بتسارعها الأفقي والعمودي (السيارات والمصاعد)، وبالتحديد الدقيق لمهامها، وبالطبع الوظيفي لتوزيعها إلى أحياء، وبانتظام إيقاعاتها، وبنشأت الجماعة، في منظور قصير (ولكن الحياة قصيرة أيضاً) <sup>(٦)</sup> يمر الناس في المدينة الأميركية بسرعة كبيرة إما في «الكثاكن»، فمروهم بطيء، الزمان الذي يكاد يكون جامداً، في بلد بلا انفصال أما السكان فإنه من المستحيل أن نصفهم: «إنه لمن خطأ أن نحاول على الدوام تفسير ظواهر أحد البلاد عبر طبيعة سكانه. لأن لسكان أحد البلاد على الدوام تسع طبائع على الأقل «طبيعة مهنية وطبيعة طبقية، وطبيعة جنسية، وطبيعة وطنية وطبيعة سياسية، وطبيعة جغرافية واعية ولا وعية، وربما أيضاً، طبيعة خاصة» (٢٠) / ١٤٧ /.

إن لم يكن الفضاء الذي يعيش فيه السكان هو نفسه «في إيطاليا»، أو في «انكلترا» فهو في جوهره، «غير مرئي وفارغ». وتبدو الواقعية فيه «كمدينة صغيرة اللعبة بناءً فارقها التخيل، وبذلك تصبح «فيينا» مدينة لا تتماشى إلا «بقوة العادة» في «حرية سلبية خالصة»، «وفي الوعي المستمر للأسباب التي لا تكفي وجوده وحده».

تكتشف مثل «أولريش» Ulrich (الفصل ٧٧، «العونة»)، أن ما اختلف هو «قانون السرد الكلاسيكي»: (إن ما يجعلنا مطمئنين، هو التتابع للخالص والبسيط وإعادة إنتاج التنوع الجائر للحياة بشكلها ذي الحجم الواحد كما يقول عالم الرياضيات) <sup>(٢١)</sup>.

تقلت المدينة المعاصرة التي يمشى فيها البطل من السرد وتصبح قسماً من «تجريبية الحياة». وهذا ما يعارضها بالريف مجال البساطة، وشباب العالم: «لا زالت الآلهة في الريف تنزل نحو الرجال، هناك نفكر أننا بشر نعيش أمراً ما، أما في المدينة فهناك أحداث هي أكثر بالغ مرة مما في الريف، ولكننا لم نعد في حالة تسمح لنا أن نربطها بذاتنا» <sup>(٢٢)</sup> حالة متعارضة: تسيطر المدينة على السرد، وهي مع ذلك لم تعد قابلة للقص، لم يعد لها أي معنى وكما أن البطل غير مشخص فإن المدينة لا عمرانية: يحكى «موزيل» بطريقة رمزية موت الإمبراطورية النمساوية - الهنغارية، عبر موت «فيينا» وموت كل عاصمة لا زال هناك بالطبع مدن وشوارع ومسكن ومخلوقات بشرية في الحياة كما في روايته، ولكنها مصابة بالمرض الغريب للمعاصر، لقد خسروا الوجود الفاعل لباريس «بلزالك» - «لندن» «نيكيز» وسكانهما إن موت البطل هو أيضاً موت المدينة البلطوية. إن باريس «مارسيل بروسست» مقارنة بـ «فيينا موزيل» هي أنبيا وإلا تاريخياً، مدينة من القرن التاسع عشر، ملتجئة في نهاية رواية «في الليث...» إلى الطم. ولكن «فيينا موزيل» ليست لا حلاً ولا حتى أسطورة، ولكنها فكرة فات زمنها، ومفهوم فات زمنه وأصبح غير صالح للاستعمال.

ويمكن أن تعد بطريقة أخرى مدينة رواية «الحاكم» مدينة «بلا مزايا» فالديكور يبدو أولاً ميكروياً / ١٤٨ / واقعياً يعرف البراغيين مدينتهم بسهولة عبر الرسم المظلم الذي يقدمه القص: فـ «الجولايوس تراب»، Juliusstrabe، حيث يحضر «جوزيف ك.» Joseph K جلسة المحكمة الأولى،

لا وجود له، لكنه، عند أولئك الذين يعرفون المدينة جيداً يشبه ضواحي براغ [...] ولا تبدو الواقعية إلا عارية من الكماليات، ومخلصة من الطرفة.» (٣٧) لا زلنا نذكر بيت (ك)، ومقر المحكمة حيث يتجول المتهم بحثاً عن قاضيه، والشوارع المظلمة، والواجهات المعمدة، والغرف المهجورة، ونذكر حتى الميدان الصغير، المقفر والمتروك حيث يموت (ك). إنه منظر يشق منه الدهش واللطف والمتوافق مع الإنسان تحت الضوء البارد، ليس ضوء الشمس، إنما ضوء القمر: «كان ضوء القمر يغسل كل شيء مترافقاً بذاك الهدوء وتلك الطبيعية التي لا يملكها أى نوع آخر من الضوء» (٣٨).

ويتناسب مع موت الشخصية العبثي قفر الميدان الذي يحتوى مواد بناء المدن المجهضة أو التي لم تولد بعد لم تعد «براغ» إلا انعكاساً بشرياً لمدينة أخرى، هي نفسها غائبة، خسرت نفسها وخسرت مثل (ك) قيادتها قهرها: إنها لا تصلح للسكن.

ليست مدينة راوية «الفيثان» عاصمة، ولكنها تفرض نفسها بقوة أكثر من باريس رواية «سبل الحربة». وحتى لو كانت مستوحاة في الحقيقة من مدينة «الهارف»، فإنها تصبح المدينة الميتافيزيقية التي يضاهي بها البطل وحبته، لقد أظهرنا كيف استطاع «نيزان» Nizan في «محسان طراوة» (١٩٣٥) أن يمسح «سارتر» في شخصية «لانج» Lange: كان «لانج» وحيداً مع المدينة: «كانت قسمته أن يكون وحيداً مع المدينة، أن يتمشى في وسط حجارة مشلوله مثله والتي لا اتصال بينها كما أنه لا اتصال مع الآخرين، وعندما كان يفكر يكتب يمكن أن يكتبها، فإنه كان يتخيل كتاباً لا يصف إلا علاقات رجل بمدينة لن يكون فيها الرجال إلا عناصر ليكور» (٣٩).

إن المدن بالنسبة إلى «روكتان» Roquentin متعارضة، «باريس» أو «بوفيل»: «إنها على كل الأحوال، مدن: هذه مقسومة بنهر، والأخرى محاطة بالبحر وعدا بعض الجزئيات الصغيرة فإنها متشابهة. نختار أرضاً جرداء عقيمة، ونخرج فيها أحجاراً كبيراً مفرغة وتنبعث من في هذه الأحجار روائح أسرة، وروائح أكثر ثقلاً من الهواء» (٤٠) / ١٤٩ / . يأتي الضمير نفسه ولكن، وحتى لو كنا خائفين من ذلك، لا ينبغي أن «نخرج من المدن» لأن المزروعات التي تحيط بها هي إعلان عن الموت: «إن عرفنا في المدن تدبير أمورنا، واختيار الأوقات التي تجتر فيها الحيوانات أو تنام في جصورها خلف أكوام من الحطام العضوي فإننا لا نكاد نقاتل إلا أعمال المناجم، أقل المخلوقات إخافة» (٤١) ومع ذلك: «سندخل إلى مدينة «بوفيل» Bouville. يا لهولاء.

ونمكن خلف هدوء المدينة الكامل، المدينة نفسها التي خضع فيها «روكتان» لتجربة الحدوث، وهو يلح نكبات تهز هذا العالم الجامد والهندسي والطبيعي والمعنى عندما وجئت «الأناء»، وعزفت الشوارع عن الكلام: «في الخارج كان هناك شوارع تتكلم بالوان وروائح معهودة وتبقى بعض الجدران الجهولة، وضيمير مجهول.

هذا كل ما هناك: جدران (٤٢)، وبين الجدران شفافية صغيرة حيوية ولا شخصانية [...] ولا ينتهي الشارع المظلم، بل إنه يضع في العدم» (٤٣).

ليس هناك أى أهمية لطبوغرافيا مدينة «بوفيل» التي يغلب عليها في ذاكرتنا «شارعها الأسود الكبير» (٤٤)، وأسماء شوارعها المتعددة، وساحاتها، حيث يتسكع البطل الحزين ومسالكها التي

سلكتها الرواية الواقعية الممالك التي سنجدها عند «بوف» Bove وعند «ريموند غيران» Ray-mond Guerin، وعند «دابى» Dabit أو «سليين» وفي أفلام «بابيست» Pabst، و «كارنى» Carne و «رونوار» Renoir: إنها (الطبوغرافيا) كبطل الرواية الرئيسى، «زائفة» احتمالية، «فانية» إنها التجريبية، جانب من جوانب براعة الرواية، التجربة التي عاشها «روكتان» فى الحقيقة العامة؛ وكل شئ، مجانى، هذه الحقيقة، هذه المدينة وأنا نفسى» (٢١) لا يقتاب المدينة الغثيان لأنها ليست واعية، ولكنها تسبب الغثيان وهذا يكفى. إن «روكتان» و «بوفيل» ضحيتا للفرق نفسه: بدون مدينة «بوفيل» لا وجود لرواية «الغثيان».

ورواية «الطاعون» هى، أيضاً، رواية مدينة، وهران هى التي تفتح القصة وتختمها وإن لها فى الرواية صورة لأحياة فيها، بطريقة كلاسيكية تماماً، فى الصفحات الثلاث الأولى من الرواية لقد كان الغثيان كارتة فورية فى مدينة لا ميالية، والطاعون كارتة أصابت كل المدينة التي تحولت حينئذ إلى شخصية رئيسية، ليس سكانها إلا عناصر جزئية ورمزية / ١٥٠ /، ولكى تكتسب الرواية قيمة الإنذار، والفلسفة والتراجيديا، كان ينبغي أن تصف الرواية مدينة هى أيضاً مدينة عامة، وتجريبية بقدر ضئيل، وبالجمل غير مهمة (فرغ كافكا» مدينة «براغ» من كل جمالها الباروكى: «تبدو وهران من النظرة الأولى مدينة عادية [...] فالمدينة نفسها، وهذا ينبغي الاعتراف به، قبيحة [...] كيف يمكن أن نخيل على سبيل المثال، مدينة بلا طيور حمام وبلا أشجار وبلا حدائق [...] إنها بعبارة واحدة مكان محال».

فى هذه المدينة، يعمل الناس ويحبون ويموتون «بالهيئة المسعورة نفسها والهيئة الغائبة نفسها «مدينة بلا شكوك»، وهران إذن مدينة معاصرة كل المعاصرة ذات مظهر لا قيمة له، كالحياة التى نعيشها فيها: «هذه المدينة بلا جاذبية، وبلا نباتات، وبلا روح ال بها الأمر إلى أن تبدو مريحة، نستطيع فى نهاية الأمر أن ننام فيها».

ويسمى «ريي» Rieux بعد أن انقضت المساة العبور الذى يتصاعد من المدينة، التى رجعت لا واعية: «لأنه كان يعرف ما كان يجعله هذا الجمع السعيد، وكان يعرف أننا نستطيع أن نقرأ أن عصية الطاعون لا تموت أبداً ولا تخفى أبداً...» وأنه لمن المناسب أن تسمى هذه المدينة وهران، إنها تعرف المصير للأسوأ للمعاصرة للجبهة، وللتاريخ القاتل والموت المبشئ: لذلك هى بلا سر وبلا جمال ف «مورسول» Meursault يمانل مصيره الفردى، وهران «كامو» Camus لا تعال مصيرها الجماعى.

## المدينة، ريازة الرواية

لقد رأينا كيف تتبنى بعض المدن مصير الشخصية فى رواية القرن العشرين. فتوافق باريس فى رواية «فى البحث عن الزمن المفقود» مع السيرة الزمنية والروحية للراوى، حسب جدلية عناصرها: الحلم والخيبة والبعث وهران تحيا وتموت من الطاعون ويتوافق بشكل أكثر عمومية موت البطل مع موت المدينة. ولكن مدنا آتية أخرى هى أقل اتباعاً لتطور الشخصية عبر القرن،



من اتباعها لتطور البنية الروائية. هناك مدن تنظم - أو تنتشر للفوضى - في الرواية المخصصة لها. وهذه حالة «دبلن» «جويس» و«برلين» / ١٥١ / «نوبل» و«نيويورك» «دوس باسوس» فخرطة المدينة تنظم الرد، وانفجار الضواحي يعدها ويسحقها لم تعد المستقبلية ولا التكيفية ولا الانطباعية في كل الفنون تسعى إلى إظهار البنية منمرة العناصر ولم نجد هنا وصفة البنية الواقعية، المقسمة إلى أحياء تسكنها بهوء كامل طبقات اجتماعية مختلفة، ولكننا نجد خليطاً وفوضى يرافقهما، في كل مستويات العمل، تغيرات شكلية إن المدينة التكليلية المنضدة بهوء في خلفية اللوحات، تنفجر إلى قطع ملونة ومجردة في لوحات «روبير ديلوني» Robert Delaunay.

أوليس:

لئن كان «ديدالوس» Dedalus و«بلوم» Bloom يجوبان «دبلن» كما جاب «تلماخوس» - Telemaque و«أوليس» البحر المتوسط، فقد كان ذلك بالتأكيد أحد الاهتمامات الرئيسية التي سعى إليها «جويس» ويمكننا بذلك أن نربط كل فصل من فصول الكتاب ببيت أو شارع أو منطقة من المدينة، كما أوضح ذلك «ستيوارت جيلبيرت» في دراسة تعود إلى عام ١٩٢٠، وعنوانها «جويس جويس» «أوليس» دراسة، نيويورك).

منح «جويس» في رسائله كل فصل من فصول الرواية عنواناً هوميرياً<sup>(٥)</sup> («سيريس» Circe، «عجول الشمس» بينيلوب الخ...) يمثل مكاناً في دبلن: فالرقب في الفصل الأول هو «تلماخوس»، والمدرسة في الفصل الثاني هي «نستور» Nestor والشاطئ في الفصل الثالث هو «بروتي» Protee)، وبيت «ليوولد بلوم» (أوليس) الواقع في ٧ شارع إيكليس Eccles Street في الفصل الرابع هو «كاليسو» Calypso، و«الليفى» Liffey، ونهر دبلن، والحمائم التي يتربد عليها البطل (الفصل الخامس)، هي «الوتوفاجيون» Les Lotophages، والمقبرة في (الفصل السادس، هي «هاديس» Hades)، ومركز المدينة ومكاتب جريدة «فريمن» Freeman's Journal (دابل) Eole، الفصل السابع، إن الأحياء الجميلة التي يقطعها «بلوم» في وقت الغداء (الفصل الثامن، «الليستريجون» Les Lestrygons، المكتبة الوطنية الإيرلندية. هي «شاربيد وسكيلا» Chary Bde et Scyllia، الفصل التاسع، ومتاهة أزقة مركز «دبلن» في (الفصل العاشر، هي «الصخور العائمة»). ويرمز إلى «غناء عرائس البحر» في الفصل الحادى عشر بسواقي فندق «زورموند» على شاطئ نهر «ليفى» وفي / ١٥٢ / الوقت نفسه، إن كل الفصل المستوحى من الموسيقى هو حسب «جويس» مبنى كتخلص يضاف إليه خماسية، كما في المايسترينجر - Les Meistersingers الأوبرا الفانغيزية المفضلة عندي» والفصل الثانى عشر «السيكوليات» Les Cyclopes يجرى في نهاية «بارنى كيرنان» Barney Kiernan (Taverne / Caverne).

ونرجع في الفصل الثالث عشر «نوزيك» Nausicaa إلى شاطئ البحر (Sandymount Strand)، أما الفصل المعنون «عجول الشمس» (الفصل الرابع عشر) فمخصص للحضانة، و

«سيريس» في (الفصل الخامس عشر) للماخور (وإنه مما يثير الفضول أن أهم روايتين من روايات القرن العشرين «في البحث عن الزمن المفقود» و«أوليس» تتضمن كل منهما مشهداً رئيسياً يدور في الماخور» ويمسرح الفصل السادس عشر «أومي Bum'ee تسكعاً ليلياً في شوارع المدينة البائسة قبل أن يعود إلى «إيتاك Ithaque» (الفصل ١٨)، في بيت «ليبولد بلوم» الواقع في رقم ٧ شارع «إيكليس» حيث توجد زوجة هذا الأخير «مولي Molly» («بينيلوب»، الفصل الثامن عشر).

حينئذ تنتهي الرحلة الدائرية (\*) (٣٢) عبر «دبلن»، وهي رحلة تحيل عبر التاريخ والحكاية إلى الرحلة البحرية في البحر المتوسط، والتي قام بها ملك (إيتاك Ithaque). ويساهم كل مكان في البنية الأدبية والرمزية لكل بفضل التعسك الذي يشركه مع جاره بوساطة الكناية، مع الأسطورة بوساطة الاستعارة، ومع التاريخ الأدبي بوساطة التناصية.

وكان «جويس» المنفى اختياراً قد حلم في الوقت نفسه أن يعطى عن «دبلن» لوحة متكاملة كل التكامل، حتى إن حدث وانفجرت المدينة فجأة من على وجه الأرض فإننا نستطيع بناءها مرة أخرى مطلقين من كتابه» (٣٤) (وعلى ذلك، فإن عدد الإحالات إلى الأماكن عند جويس هي أقل بمرحلة عما نجده عند «بروست» في حديثه عن باريس).

### برلين في رواية «ساحة الكسندر».

يكتب «بيير ماكورلان» Pierre Macorlan عن هذه الرواية التي نشرها «دوبلين» Dublin عام (١٩٢٩): «إنني لا أعرف أي شيء في أدبنا نستطيع مقارنته بهذا المؤلف إلا رواية «سبيلين» (رحلة في عمق الليل) التي تستخدم بدورها الشارع والساحة ونظام الشوارع والبيوت والرجال لكي يبدع شكلاً غنائياً يربط ارتباطاً شديداً بالمعاصرة» (٣٥) إن تلك الساحة التي نشبهها بساحة «كليشي» Clichy / ١٥٣ / أو بساحة «الباستيل» Bastille هي المركز الذي تشع منه الرواية.

إن مجرد إعطاء الرواية اسم هذا المكان وليس اسم بطلها «فرانز بيكر كويف» Franz Bi- kerkopf يدل على أن الساحة تنظم الرواية، (إننا في الحقيقة نعيش عصرًا تتغلب فيه العنوانات المستعارة من الأماكن والأشياء على تلك للمستعارة من أسماء الشخصيات).

أما الشخصية فهي بدعة نموذجية للانطباعية الألمانية، تمت بقرابة إلى الأوبرا فوستك «Wozzeck» لـ «ألبن بيرغ» Alban Berg، أو أوبرا «لولو» Lulu، وإلى فيلم آخر الرجال لـ «مورنو» Murnau، وإلى رواية «البروفيسور أونارت» لـ «هنريش مان» Hein- Professeur Unart d'Hein- rich Mann، وإلى فيلم «م. للعون» لـ «فريتز لانج» Fritz Lang M. Le Maudit De Fritz Lang.

تلك الشخصية التي هي بلا سريرية وبائسة وموصوفة دائماً بالحاضر الدلالي، ومدرجة في خطاب ساخر، تلحق بالأبطال الذمى الذين وصفناهم في الفصل الثاني ولكن تسكعاتها تبعث الحياة في المدينة حولها وتنظم الخطاب الأدبي الذي يمنحها الحياة. والحبكة مخزية بفعل الذكر

الدوري لبعض الأماكن، مثل المسالخ وي فعل الإصااق (Collage): فنجد صفحتين فيها «مخطط يتعلق بالمعمارة رقم (١٠) شارع جسر سانتو» (٣٦) Spandau - de - rue de pont - ١٥، يتبعهما [الصفحتان] فقرة تتعلق بصيد الأرناب البرية (والحق أنه إعلان)، وفترة أخرى تتعلق بمعلم صناعة الفراء في ساحة «روزنتال»، في طريق الترمواي رقم (١٨).

ولكننا نعود دائماً إلى الساحة «انقلبت الطريق قرب ساحة الكسندر سأل على عقب: بسبب أعمال النافق (لترور) يسير الناس على صفائح من الخشب وحاول التراموايات عن طريقها هناك شوارع على اليمين وأخرى على اليسار. وكان في الشوارع بيوت، وبيوت أيضاً» (٣٧) ويستمر الجرد في أربع صفحات؛ ونعود إليه بين الفنية والفنية، وعلى مسافات منتظمة: «لقد التقينا في «الكس» Alex، والبرد قارس وسيكون الشتاء القادم ١٩٢٩ أشد برودة أيضاً» (٣٨) وبذلك يحل الشارع (عنوان فيلم «كارل غرون» (Karl Grunne) محل الشخصية: طيس هناك إجمالاً شيء يمكن أن يروى عن «فرانز بيكيير كوف» [...] ليس هناك إلا الشارع» (٣٩). وحتى الفصل الأخير حيث القصص نفس مقارن بالسير في طريق مظلم طويل يمارش شيئاً، إنه مسير المؤلف والقارىء، ويلحق بمسير البطل الرئيسي: «نظهره لنا النهاية في وظيفة كبواب في مصنع متواضع. لم يعد وحيداً كما كان في المرات السابقة في ساحة الكسندر» (٤٠). إن الأدب، في الواقع، «يرى» أكثر مما يقول/ ١٥٤/.

## تحول ما نهاتن = Manhattan Transfer

تجرى أول أكبر روايات «جون دوس باسوس» John Dos Passos (١٩٣٦، الترجمة الفرنسية: ١٩٢٨) بتمامها في ما نهاتن. وتتألف من ثلاثة أقسام كبيرة (بلا عنوان)، ويتضمن كل قسم خمسة فصول وثمانية فصول وخمسة فصول على الترتيب وتشير أكثر العناوين بشكل مباشر إلى مدينة نيويورك: «صيف الشحن» «التروبول» «نشوة في المدينة اللامبالية» «أبواب بوابة»، «ناطحة السحاب». وتشير إليها عناوين أخرى بشكل مجازي «دولار» «محلة على البخار»، «نهر آخر قبل الجوردان»، «ضريبة نينوى». وكل فصل مسبق بنص من خمسة عشر سطرًا بالحروف المائلة، دون أن يكون له علاقة ظاهرة بالفصل (٤١) وتحكي نصوص التقديم قصة قصيرة، وتقدم معنى استعارياً أو كئيباً، وهي في الغالب تختصر للذكور والجو والأفشاء التي سينضوى الفصل تحتها. مثال ذلك آخر هذه النصوص «شفق أحمر يفرض من ضباب خليج «سترايم» Stream. حلق من الخناس نو وجيب يصرخ في الشوارع وأصابعه متخثرة نظرات ناطحات السحاب الفضولية يعيون من زجاج. أطراف دعائم الجسور الخمسة للناطحة بإكسيد الرصاص الأحمر. الصرير المثير لسفن الجر الغاضبة تحت خيوط الدخان التي تتردد في الرقا ربيع يبدى البرمطة على الشفتين، ربيع تقشعر له الأبدان، والذي يقترب، وهو الضخم، من غطيط عرائس البحر، ويغزو السير المتوقف بين البيوت التي تنظر بانتباه وهي مسمرة على رؤوس الأقدام، وكل ذلك مصحوب بصخب مربع....» (٤٢).

ليس في هذا النص ما يسمح بالتنبؤ بالنهاية للشؤمية للرواية، لا القصة المحكية ولا الشخصيات المقدمة، ولكن كل شيء يشير للمرة الأخيرة، وبالإضافة إلى العنوان الحاضر دائماً (لأن ظل العنوان يمتد على كل لحظة من لحظات قراءتنا لكي يأخذ بيدها أو يلصقها) إلى موضوع الكتاب الحقيقي: نيكوره، ما نهان ونويورك. ويمكن لهذه القصائد النثرية القصيرة أن يربط بعضها ببعض، ويستعطي قصا لا يقل أهمية عن الأخرى، جوهر القصص.

ويونف «نوس باسوس» في عمله أنماطاً أخرى عدا تلك الأنماط التي تحدد البنية العامة للرواية / ١٥٥ /، والتي تصبح تقليدية وتغرى مقلدها، جان بول سارتر. تحكي القصة المتخيلة اللحظات المهمة (متجاوزة «اللحظات الميقة»، كما يقول أندري برينتون) في حياة كثير من الشخصيات، من جنس مختلف وعمر مختلف ووسط مختلف تضعف وتوجد حسب إيقاع بارع.

يضم كل فصل، وبلا تخلص، قطعا من الحياة، وينتهي الكتاب بإخفاق «جيمي هيرف» Jim- my Herf، وهي شخصية نلاحظها منذ الطفولة، يبدو أن الراوي وضع فيه شيئا من نفسه، وإن لهذه القطع التي توجد متصلة بعضها ببعضها الآخر صفة مشتركة: إنها تتحدث كلها بالنسبة إلى المدينة، بل إن المدينة هي التي تحدثها، وهي التي تنظم الرواية فنجد من البداية، وعلى المعبر: «هل المدينة بعيدة عن المكان الذي نزل فيه؟ [...] كيف نذهب إلى «برودوي» Broadway؟» ويحدد المؤلف على الدوام ويعين المكان الذي نحن فيه في تقاطع الشارع رقم ٣٠ في تقاطع شارع، كانال ستريت» وفي هيسون ستريت».

لكل شيء، عنوان، ولكل مفامرة شارعها، وكل عرض محدد على الخارطة، بل يبدو أن الإشارات الجغرافية تذكر تلوذاً، في حين أن القصة المحكية في فقرة كانت قد انتهت: «في الشارع رقم ٩، يمر القطار فوق رأسه»<sup>(٤٣)</sup>. [...] وكان الشارع رقم ١١ مليئاً بالغيار المتجلد، ويصير الطرقات، وبقطقات التباقيب على البلاط»<sup>(٤٤)</sup>. ويهتند تمر كل شوارع مانهاتن أمام عينينا، كبساط متحرك على شخصيات ثابتة (لا نهتم بها إلا قليلاً: لأنها ليست مصنوعة بلا سريرة وبلا نشاط وبلا ذكاء، إلا لكي نهتم بها): فالتسكع مستمر، كما في رواية «فلاح باريس» ولكن لأسباب أخرى: (ركب الترمواي الذي يصعد إلى «برودوي») وهو يكرر ٢٥٣ الشارع رقم ٤. كان يسير في الشارع رقم ٤ في الجانب الغربي، الذي يوازي جادة واشنطن Washington Square [...]». يقطع الشارع رقم ٦ ويتبع الشارع القدر، الجهة الغربية»<sup>(٤٥)</sup> فسير كل شخصية، وقد كانت موزعة من قبل بين عدد من الفصول، ومركبة كفيلم، مع سيرة الأبطال الآخرين، هي أيضاً موزعة من حى إلى آخر ومن شارع إلى آخر: «كان يومي كله ملكي، فذهبت مشياً من الشارع رقم (١٠٥) إلى الشارع رقم (٩٥) / ١٥٦ / قطعاً للحديقة. وقد كانت تعج بالناس الذين يثيرين الضحك»<sup>(٤٦)</sup>. لقد كان رصيف الشارع رقم (١٠٥) المهجور يحل شيئاً فشيئاً في تخيلنا أو في ذاكرتنا محل الشخصية التي تزيهه أما الشارع رقم (٥) فهو، على أنه نادر الظهور، أبيض براق. والمهم أن الغرفة التي لا تحب الشخصية راحتها هي في «مدينة نيويورك، ومنطقة نيويورك، وولاية نيويورك»<sup>(٤٧)</sup>.

والمدينة حينئذ تتساوى مع المدن التاريخية الكبرى لتصبح مدينة أسطورية، لقد كان هناك بابل ونيوى وكنتا مينيتين من القرميد. وكانت أثينا مبنية من أعمدة المرمر والذهب وتقع روما على تلة كبيرة من الحجارة وتللا المنارات في القسطنطينية كانتها شموع كبيرة تحيط بقرن من الذهب..... أما نهر آخر ينحى عبوره أما الفولاذ والزجاج والقرميد والإسمنت فستكون المواد التي تبنى منها ناطحة السحاب.

وسترتفع الصروح ذات الألف نافذة، والمجموعة في جزيرة ضيقة، ترتفع، متلائة، هراً على هرم، وقمة من السحاب الأزرق فوق العواصف...<sup>(٤٨)</sup>. تسيطر المدينة على سحاب التاريخ لتصبح تلك الأسطورة التي تجذب المهاجرين، والشخصيات، والروايات إنها تمنع كل شيء لرواية «تحول مانهاتن»؛ عنوانها وبنيتها، وشخصيتها الرئيسية: إنها تمنحها نفسها وهي تحضر أيضاً «لرواية اللاشخصية» التي تمناما «كلود - إدموند مانيي» Claud - Edmonde Magny فى كتابه «عصر الرواية الأمريكية» وهي «الرواية الخفيفة».

## مدينة الرواية الجيدة

### استخدام المكان

لقد خصص «ميشيل بوتور» للمدينة واحدة من أفضل رواياته الأربع، «جدول الوقت» (١٩٥٧) والعقدة فيها بسيطة فالراوي، «جاك ريفيل» Jacques Revel، يكتب يومياته الخاصة من أيار إلى أيلول / ١٩٥٧ / وتحكى هذه اليوميات إقامته فى مدينة إنكليزية هي «بليستون» Bleston وأمدت إقامته فيها سنة من تشرين الأول إلى أيلول فبنية الرواية إذن مزدوجة، زمانية ومكانية وتستخدم البنية الزمنية الفرق بين زمن الرواية وزمن السرد، الزمن الذي تؤكد العناوانات المثبتة على الصفحات («أيلول، أب»، «تموز، أيار»، «حزيران، تشرين الثاني»). وهي (البنية الزمنية) تملك فضلاً عن ذلك نموذجاً حسابياً موسيقياً، يشير إليه الكاتب: «واليكم كيف هو ذلك النموذج، فى خطوطه العامة، هناك خمسة أقسام، يتحدث فى الأول عن شهر، وفى الثانى عن شهرين، وفى الثالث عن ثلاثة أشهر، وفى الرابع عن أربعة أشهر، وفى الخامس عن خمسة أشهر.

إن هذا لغاية فى البساطة لقد درست فى الموسيقى الكلاسيكية الأشكال المختلفة التى نستطيع أن نعطيهها للتناغم الصوتى ورايت أن أحد أهم الأشكال يتكون عندما يكون أحد الأقسام مأخوذاً ليس كما كان معزفاً تماماً ولكن عندما يؤخذ معكوساً، مما جعلنى أضع فى رواية «جدول الوقت» بعض الأصوات بحركة عكسية، يعنى أن فى هذه القصة بعض الأشهر المحكية بالاتجاه الزمنى المتتابع من بداية الشهر حتى نهايته، وهناك أشهر أخرى محكية من نهاية الشهر إلى بدايته»<sup>(٤٩)</sup>.

أما القصة المتخيلة فهي قصة رواية بوليسية فالراوي قرأ بالفعل رواية «جريمة فى بليستون» وهي رواية رمزية، تقضخ المدينة، ويبدو أن القاتل فيها شخصية واقعية، يقابل الروائي، ويفصح

عن اسمه الصحيح تحت غطاء اسم مزيف لبعض الأصفياء، حينئذ يتعرض الروائي لحادث، ربما سببه ما ذكره عن اسم القاتل..

ويتراقف البحث عن القاتل، كما في كل الروايات البوليسية، بقصة حب، فالراوي يحب على التوالي أختين، «آن» و«روز» «بيلي» Ann et rose Bailey تفتتح رواية «جدول الوقت»، كما في الروايات البوليسية (وليس كما في رواية عادية)، بمخطط مدينة «بليستون»، المقسمة إلى اثنتي عشرة منطقة (كعدد شهور السنة، إنها بنية تزامنية للرواية ورمز: وتتعلق هذه الرواية بما نذكره عن البنية الحسابية). وعلى أن ما أوجى لـ «بوقور» بمدينة بليستون» / ١٥٨ / هي مدينة «مانشستر» التي أقام فيها سنة (٥٠) ولا يشبه مخطط المدينة الأولى مخطط الثانية لقد أقام المؤلف كلا متخيليا، يهدف مع ذلك إلى الواقع، وقسمه إلى اثني عشر فرعا وتستدعي الخارطة نظرة تركيبيه واتجاهات لا حصر لها وتحكي عقدة رواية «استخدام الزمن» أيضاً، تحكي أولاً جهد أجنبي ليحصل على فضاء مغلق، يوساطة الاتجاه والزيارة والنزعة والتسكع والبحث.

إن مخطط المدينة هو أيضاً (ككل شيء في هذه الرواية، في رواية الرواية) «إرصاد»: يشتري الراوي مخططاً، يهرقه في أزمة سيكولوجية، ثم يشتري واحداً آخر: «مخطط هذه المدينة التي لما تزل أيضاً مجهولة تماماً، والتي تقتسر على نفسها مثل معطف تفضي طياته أخرى، والتي تستعصى على التفتيش كما لو أن الضوء يحرقها [...]». وكأن هذا المخطط هو ربما الساهر على جهري في اكتشافها وفي رؤيتها كاملة، ويجبرني في كل نظرة جديدة على أن أعترف باتساع أكثر امتداداً لجهلي، ذلك المخطط الذي تتوضع عليه في عرقي خطوط أخرى، ونقاط أخرى جديدة بالملاحظة، وإشارات أخرى وشبكات أخرى، وتوزيعات أخرى، وتنظيم آخر، مخطط آخر بكلمة واحدة» (٥١)

ويستخدم (الراوي) هذا المخطط المكتوب ليكتب يوميات جولاته عبر المدينة، وعبراته عبر الحدود: إن تجاوز عتبة منزل، يعني أن أتجاوز حاجز الرفض والحد الذي كان يحجزني، ذلك المنوع الذي شعرت أنه فرض على منذ ليلة وصولي» (٥٢).

ويستخدم المخطط لفهم المدينة، والمدينة لفهم المخطط، وتتفتح نظراً «جياك ريفيل» Jacques Revel، أن كلا منهما (المخطط والمدينة) متهم وبالقدر نفسه: «أنا، الفيروس، ضائع في هذه الخيوط كرجل مخبر مسلح بجمهره، أستطيع تفحص تلك الخلايا السرطانية الضخمة التي تخرج منها كل قطرة من جبر المطبعة نظاماً للأعضاء» (٥٣) كما لو أنها تستخدم ملوناً خاصاً.

تملى بنية المدينة بنية الرواية: إنها تسبق العقدة، إنها شكل تجريبي. «إن القصة هي ما يأتي في الآخر، علاقة لعدد محدد من المشكلات، طريقة معينة للحديث عن شيء آخر» (٥٤) وتكمن مهارة الروائي في أنه جعل من «بليستون» ليكور / ١٥٩ / جريمة قتل، لا ندري إن كانت حقيقة أم متخيلة: «تقول إحدى الشخصيات: أعرف هذه الشوارع. إنه كذلك. كما لو أن كل مرتكب الجريمة كانوا يختبئون فيها، كل شيء جاهز: الضحية خلف الأبواب ويده على قبضة القفل [...] والانتظار

ينتهي، كل شيء ما زال جاهزاً، لأنه لا يمكن في الحق أن يحدث أي شيء آخر في مثل هذا الديكور، إلا جريمة بشعة، وكل ما بقي يؤدي إليها عبر كثير من الاعتطافات، كل ما بقي ليس إلا حجاباً أمامهم»<sup>(٥٥)</sup>

إن جريمة «بليستون» هي أيضاً موضوع «زجاجية»<sup>(٥٦)</sup> «القاتل»، زجاجية الكاندرائية القديمة، موضوع الرواية البوليسية التي هي في صلب العقدة، وهي أيضاً مرسله إلى الماضي، إنهما موضوع رسوم المسرح<sup>(٥٦)</sup>؛ تمثل تلك الرسوم جرائم قتل منها جريمة أوليب، ومن وراء ذلك، قصة «ثيسوس» Thesee وتلحظ في تلك اللحظة أن الرسم الذي يبدى الـ Labyrinth على أريان Ariane يمثل «بليستون» والفتاة الصغيرة التي يحبها الراوي يسيطر موضوع الـ التي على الرواية، لأنه يشير إلى بنية مكانية نضم فيها إلى اللانهاية: لا نهاية للسير، لا نهاية عروض ذات صدى وانعكاس، لا نهاية التلويحات. يكتب الراوي لكي يجد لنفسه دليلاً في الـ التي المكنى - الزمنى: «إن سلسلة الجمل هي دليل لأنني في متاهة، ولأنني أكتب لكي أجد نفسي فيها»<sup>(٥٧)</sup> إن الصورة عندما تتحدد تبعاً لنهج عزيز على «بوتور» فإننا نجدها في كل مكان: فيمكن أن يذهب البطل لرؤية فيلك، «الليالي الحمراء في روما»، لكي يتعرف فيه إلى الـ التي.

إن لكل بيت، ولكل شارع من شوارع المدينة، ولكل صرح مهم (الكاندرائيتان، والمتحف)، ولكل حديقة مكانها في كل فصل من فصول الرواية. ولكن ذلك لا يتعلق بالديكور فقط ولا بالوصف: كل هذا موصوف بقلة، وهو مسمى بالآخرى، وموضوع وموضوع. إن وطبقه كل واحد من هذه الفروع هي أن يظهر كلية المدينة وكنها شخصية حقيقية.

وسيعتبرها الراوي قريباً مثل مخلوق شيطاني، «ذي تأثير سيء»<sup>(٥٨)</sup> مادة للحقد<sup>(٥٩)</sup>، يتعرض «لخطر الموت»<sup>(٦٠)</sup> تصبح المدينة التي لا يمكن أن يحدث فيها شيء، النموذج التقليدي للمدينة الانتكزية، يصبح، مدينة يمكن أن يحدث فيها كل شيء تصبح الشخصية التي يشك أنها ارتكبت جريمة «يد بليستون» / ١٦٠ / (٦١) وتواجه الرواية بين شخصيتين، «بليستون وجاك ريفيل»، مثل الـ التي أو «المينوتور»<sup>(٥)</sup>، و«ثيسوس» ويتخيل البطل الراوي نفسه، وهو في حالة هيجان نهائي، أنه يسمع التحدى الذي تطنه الكاندرائية الجديدة: (يريد «جاك ريفيل» أن أموت، انظر هذا الوجه للخطر المتجدد [...] أنا سبليستون) حينئذ تستدعي الكاندرائية مؤلف الرواية البوليسية التي تهاجمها «بليستون» والفتيات، أريانات مزيفة، أضاعها بطل الرواية الرئيسي: «أوشكت أن تتسبب بموت شريكك «جورج بورتون» George Burton، لقد أضعت الوردة التي تحب بخطي» منك، ولم تعد (آن) Anne التي تود بلهفة لقاءها لم تعد، بسبب خطئك، تفكر بك، اعدل»<sup>(٦٢)</sup>.

لقد أصيبت المدينة في الصميم من «كتابة الراوي»<sup>(٦٣)</sup> لم يجد الراوي في صراعه ضد المدينة، وفي يوم اكتئاب، شيئاً أفضل من أن يحرق مخططاتها: بلأ جدوى، لأنها لم تختف ولكن هناك بين النص والمدينة رابطاً وثيقاً يخبرنا مؤلف رواية «جريمة في بليستون» أن القص

اليولييسى، ولم يعد مجرد العكس السطحي لسلسلة من الأحداث، ولكنه ترميم لمعالمها ولأمكنةها لأن الأحداث تبدو مختلفة حسب الموضوع الذى يشغله بالنسبة إليها المفتش أو الراوى...» (١٤).

إنّ، تمثل رواية «جريمة بليستون» المدينة وقصة كاتبتها، الذى سيكون ضحية محاولة قتل، وتمثل فرصة مغامرة أساسية للراوى، والدلالة الجمالية للرواية: ترميم المعالم. وتبعث «بليستون» فى لعبة الأصداء عبر الزمن، مدينة قديمة، كما تشير إلى ذلك رسوم للتحف. إن آخر فصول الرواية هو توجه لـ «بليستون» التى يتكرر اسمها بصيغة المندى ست مرات: إن جمل «ميشيل بوتور» التى تستطيل كلما تنامى القص بطريقه شبه تكتيكية، بوساطة تكريس الصفات (وليس التوابع كما هو الحال عند «بروست» أو «جيمز» اللذين يضرّيهما، مع ذلك، مثلاً)، وتكرار الكلمات، وأسماء العلم، والصيغ (وخاصة الاستخدام المتعدد لأسماء الإشارة، التى تشير إلى حنين للفنون المرئية، الرسم والعمارة) تلك الجمل، تحول السرد إلى تعزيم، إنه التعزيم الذى يستثير التمثيل، والنضيد الذى يعيد إبداع المكان / ١٦١ /. إن، إن رواية «استخدام الزمن» هى الثانية من ثلاث روايات جغرافية ومدينة لـ «ميشيل بوتور». «مريميلان» هى الأولى، بدأها فى مصر وانتهى فى انكلترا، وهى محاولة وإعانة انشاء ما يمكن أن تكون باريس، عقلياً، «تلك المجمعات التى تشكل المادة الأساسية لباريس، تلك العمارات واحدة قرب الأخرى» (١٥).

تملى بنية العمارة ذات الطوابق بنية الرواية، كما سيحصل بعد ذلك فى رواية «الحياة» طريقة استخدام لـ «جورج بيريك» وتحاول رواية «التعديل» La Modification، أن تكون رواية مدينتين، باريس وروما، ومن هنا نرى القطار الذى يحمل البطل من واحدة إلى أخرى كما يحمله من امرأة إلى أخرى لقد ترك «بوتور» بعد روايته «درجات» Degres كتابة الرواية، كما لو أن «عبقريّة المكان» لم تعد تستطيع التعبير من خلال القصة المتخيلة، فهل يعود إلى كتابتها؟

ولكنه كان أظهر فى ثلاث روايات أن الشغف الشكى الذى يديه فن العمارة بسبب الحاجه إليه، هذا الشغف، يمكن أن يعاد استخدامه، وأن يعاد إنتاجه، وأن تبعث الرواية من جديد.

## روب - غربية:

إن كان الأمر يتعلق بخلق الإنسانية عن العالم، ومعاملة الشخصيات كالأشياء، وبالغزوف عن كل عمق ميتافيزيقى فأى شيء أصلح لهذا من الهندسة الباردة للمدينة المعاصرة؟ وتدل على ذلك سلفا العلانوين: «فى التية» (١٩٥٩)، «مخطط لشورة فى نيويورك» (١٩٧٠)، «طبوغرافى مدينة شينج» (١٩٧٦).

إن مدينة «روب - غربية» موصوفة منذ الصفحات الأولى من رواية «فى التية»: «بتساقط الثلج فى الخارج [...] وتتساقط قطع الثلج الكثيفة على مهل، تساقطاً متشاكلاً بلا انقطاع، ويشكّل عامودى [...] أمام الواجهات الرامية العالية، التى تمنع من أن تميز بوضوح تنظيم السطوح وتناظرها، وموضوع الفتحات ومن المحتمل أنها صفوف من النوافذ متشابهة ومنظمة، وتكرر فى



كل الطوابق، ومن جانب إلى آخر من جوانب الشارع المستقيم. ويظهر التقاطع، في الزاوية اليمنى، شارعاً آخر يشبه كل الأخرى: الطريق المعبدة نفسها بلا سيارات، الواجهات نفسها عالية ورمادية، النوافذ المغلقة نفسها، والرصيف المقعر نفسه. وفي زاوية الرصيف، هناك قنديل غاز موقد على أنه وضّح النهار. ولكنه نهار بلا ألّ / ١٦٢ / يجعل كل شيء مسطحاً وقائماً. ولم يكن هناك، بدل الجادات الكبيرة والاستعراضية التي ينبغي أن يكونها تتابع البيوت، إلا تشابك للخطوط بلا دلالة، والتلّج الذي يستمر في التساقط ويخلع عن المنظر كل روايته، كما لو أن هذه اللوحة المشوشة لم تكن إلا مرسومة بطريقة سيئة، بشيء كانب، على جدار عار<sup>(٦٦)</sup>.

ولا نستطيع أن نقول عن مدينة أقل من ذلك: واجهات، أرصفة وطرق معبدة وصقوف من النوافذ. وليس لنا أن ننتظر، وعلى عكس ما جاء في رواية «جدول الوقت»، فروقاً من حى إلى آخر: كل الشوارع متشابهة. ولا ينبغي أن نلعل بلئ شيء أصيل، كل شيء «مسطح وقائم»، ولا شيء يستحق المشاهدة حتى الضربة نفسه فإنه فقد وجهه على الرغم من الحضور اللاواعى «لقنديل الغاز الموقد في وضّح النهار» ما في إحدى لوحات «ماغريته» Magritte. ويضيف السرد خوفاً من الغموض الهندسية، لأن كل هذا «بلا دلالة، تشابك في الخطوط». كما سنقول بعد قليل، «إن لهذه المدينة الكبيرة تنظيماً مغرقاً في الهندسية»<sup>(٦٧)</sup> ولا يتمكن بطل القصة أو جنتيها، إن استطلعنا قول ذلك، من التوجه فيها: لا توجي أن الشبه والتطابق، تكرار خالص للمضائنها الخاص، مدينة أمريكية في القصة المصورة (ولكنها ليست مدينة أمريكية)، لوحة لـ «جيريكو» Chirico (بل إنها ربما تكون، أيضاً لوحة).

إن لوحة المدينة هذه مستخدمة مرات عديدة، في سياق القصص، تكراراً للتكرار. ويدعم التنوع الموضوع الرئيسى، على الرغم من تغيير بعض الكلمات: «وتقوده هذه الطريق الجديدة، كالطريق السابقة، إلى مفترق طرق في الزاوية اليمنى، مع آخر مصباح موضوع على مسافة عشرة أمتار قبل طرف الرصيف الربيع دائري، وتحيط به واجهات متشابهة»<sup>(٦٨)</sup> أيعنى ذلك أن المدينة المعاصرة قد خلعت عنها صفة الإنسانية؟ وأنه لم يعد لها معنى؟ ولكن، وكما لاحظت ذلك الجميع، إن أكثنا أن هناك شيئاً بلا معنى، فإن ذلك يعنى أنه قد منح معنى والحالة هذه، فإن «روب غرييه» يرفض، أيضاً، الطموح إلى فلسفة للعبث: «رواية «الملتصم» ليست رواية «الفريد» لا تمل المدينة على شيء بل إنها لا تصل إلى الدلالة على شيء: إنها سطح خالص ويظهر ذلك جيداً للنص الثانى، الأقل شرحاً، وهو رواية «في التيه». «في ردهات (الترويوليتان)» (التي تستدعى «الهرس بالترسو» في رواية «على غير هدى» لـ «بولهان» / ١٦٣ / Paulhan التي تصف «الدرج اليوكاينكى»، «ذلك الدرج الضخم الفارغ والمستقيم، وممراته الخمسة، «نفق»... تمتلئ جدرانها من على اليمين واليسار بملصقات إعلانية متشابهة تتابع بمسافات متساوية»، ويظهر أخيراً «الخلف البويب» النظام الهندسى الذى يسد رصيف المترو: وسيلة النقل المفضلة في المدن الكبرى وهو ليس جميلاً ولا قبيحاً، وليس نافعا ولا مكرها، ولكنه مختصر إلى مظهره الخالص بلا غاية والمهم أن هذا المظهر لا يمكن أن يقدم إلا بالتشبيه، ولا بوساطة نظام الأشكال.

المدينة شكل، كالرواية، ولكن وبما أننا لا نتمسك بأي شيء، وأن كل الأشياء تتشابه وأن النص هو في الوقت نفسه نسيج التتويج المتقن في الديكور نفسه فإن القارئ، ضائع على الدوام في التيه.

«إنه المشهد نفسه يعود من جديد» هذه الجملة في الصفحة الأولى من رواية «مخطط الثورة في نيويورك» (١٩٧٠) يمكن أن تستخدم عنواناً لكل إنتاج «روب غريب» فتارة يكون الديكور في باطن الأرض من أجل «ميتروبوليس» جديداً بأعمدة ضخمة بعدة طوابق، وبعدد من الأبراج والحال التجارية بحيث تتسع «لجمهور كبير»<sup>(٦٩)</sup> وتارة يكون غرفة تطل على الحديقة المركزية (Cen- ٧٠) Central Park وتارة يكون الديكور عمارة قد هدمها انفجار<sup>(٧١)</sup>، وتارة يكون الديكور مترو الأنفاق (النافق) (مع الهامة فيه)<sup>(٧٢)</sup> أو يكون أيضاً بوراً.

وتتكرر بلا نهاية فيها مشاهد التعذيب الرهيبة التي يميل إليها المؤلف، ويتصل هذا التكرار بلعبة مرآة القص، سرد السرد أو سرد قراءة قص سيناريو بلا نهاية. لن تحدث الثورة في القصص المصورة، نيويورك المسلسل أو الطم. لقد كان بإمكاننا أن نمضى بعيداً في تجريد المدينة في الرواية المعاصرة، أو لم تكن هناك عام (١٩٧٦) رواية «طوبولوجيا مدينة شبح» التي تعالج عالم «بول ديلو» Paul Delvaux المهمل، بطله الرئيسي وفتياته العاريات: «تنتصب المدينة، مرة أخرى أيضاً، أمام وجهي الممتنع، بلامحه التي ترك عليها السن والتعب آثارهما، تنتصب عالية أمامي، بعيداً جداً ورائي، من كل الجهات على مد البصر، شقوق جنران مسوبة، وتماثيل مشوهة، وسكك حديدية معوجة وأعمدة مهزومة تعتمد جلودها العملاقة مكسرة / ١٦٦ / «في وسط الانقاض» (٧٣).

في هذه المدينة التي أسسها «فاناديوم» Vanadium، والتي أصابها ما أصاب مدينة «بومبي» Pompei والتي تهدمت سنة ٣٩ قبل المسيح «نجا من التدمير سجن النساء: ونقرأ هذه القصة في زخرفة من السجن نفسه ونفكر فضلاً عن ذلك، بإنشاء «مدينة ملذات ضخمة» في مركز المدينة المهلهمة، ويجري في مسرح عرض مقتبس من القصة الحكية، ملقح متحجر في «مدينة شبح».

وشبح المدينة الذي يتسلط على هذه الرواية ويرمز إلى ما تقطعه بالمدينة رواية لا تقصع عن شيء، ولا تدل على شيء وتدعى أنها تستخدم باستهزاء بالطرائق القديمة للقص المثير والسادي (ولكن المستهزئ، يقع أيضاً ضحية عمله).

وتؤكد على أية حال التكرارات والترميزات والنماذج للموسيقية المذكورة بصراحة في عنوانين الفصل الأولى المنوطة للمكان. وتصبح الشخصيات التي لا عمق لها هي نفسها مكاناً، لوحة، وليس لها إلا غاية واحدة وهي بحث الحياة فيها.

ليس في عالم «روب - غريب» فرق بين نفق أو عمود مهمل وبين فتاة صغيرة تعذب: إنها صور على ورق للعب (وتعذب الشخصيات حقاً بالورق في هذه الرواية)، صور من الكرتون من الورق إن نيويورك أو المدينة الشبح هما مدينتان من ورق.

## مدن متخيلة

لقد أرادت بعض الروايات المعاصرة أن تؤكد شغفها بالحدائق فلجأت إلى سبر ظاهرة الضواحي me' gapoley إلى إغارة إبتلاجها وإلى محاكاة بنيتها. إن الرواية الجديدة تنتفض ضد ما ترى أنه لا يزل في نظرها ملطخاً بالواقعية. ووافق تيار آخر بين اللبنة الكبيرة والخيال فقام ببناء ممالك طوباوية، ولكن ليس بطريق اللعب لقد وجد موضوع اللبنة الخيالية قديماً عند «أفلاطون» Platon في «البلطيد كريتياس L'Atlantide du Critias»، ويستطيع تتبع التناسخ عبر تاريخ الأدب.

أما في القرن العشرين فقد تبني هذا الموضوع أمجاد الفروانية المحضرة، ورعب / ١٦٥ /  
القصة للعاشة، وإغراء الفلسفة: مالرو وجنجر وهيسا Mahtaux, Junger, Hesse.

### مملكة غريبة:

إن أكثر روايتنا التزاماً قد أبدع في البداية ممالك كانت قليلة الالتزام وإن «المملكة الغريبة» مذكورة في الفصل الثاني «رحلات» في رواية «أقمار من ورق» (١٩٢١): يسكنها موسيقى مع مكبر للصوت، وثعابين «تفريه»<sup>(٥٦)</sup> تقني بالآلات موسيقية مضحكة «أغنية» تعال يا بوبول Viens Paupoule، وتقضي أغاني شائعة لـ جيسلير Geissler أعيدت لها الحياة، وفي الليل المسوخ: «عندما كانوا يمشون» وكان لروؤسهم شكل الهرم، يزينها أنف له شكل عرق غلاية القهوة وعينا بومة وأذنان كتصلة سكين تبرز من تحت كل صخرة، وتبدو في بعض الأحيان للشخصية كاملة عندما تصبح مريئة، تجر طوايا جسداً من نبات لحية التيس<sup>(٥٧)</sup> ينتصب على ساقين كساقتي عصافير اللوز، وتحرك زعانف دائرية تشبه الأدمغة الورقية التي يجعل للمهرجون خنازيرهم الورقية يعبرونها»<sup>(٥٨)</sup>.

أما «اللبنة الغريبة» فهي حظة في الفصل الثالث «وعنوانه: النسر» ومملكتها، الموت، تحضر، وتموت في الصفحة الأخيرة: كان «الموت ميتاً» وكانت الخطايا وهي جالسة على شرفات أعلى أبراج القصر تنتظر إلى المساء يلامس بنعومة اللبنة الهادئة»<sup>(٥٩)</sup> عالم يخرج من الرومانسية الألمانية (ينكر «هوفمان» Hoffman إلى العبارة للتوجيهية لاستهلال عزف عنه في نهاية الأمر «وتمتلك بعض الرؤى إلى الأدب ولكن ذلك العالم يظل بعيداً عن السريالية التي يبدو أنه قريب منها عالم بعيد عن الواقع، والفن فيه هو القيمة الوحيدة: إن جمالية «أصوات للصمت» في هذه اللبنة الخيالية موجودة في أصولها وقد أظهر مقالاً في أصول الشعر التكميلي، ما تدل به هذه الجمالية لـ «ماكس جاكوب»<sup>(٦٠)</sup> Max Jacob وتتناول رواية «مملكة غريبة» (١٩٢٨) باتساع أكثر وقوة أكثر، موضوع اللبنة الخيالية: «أحد المتسكعين يمشي نحو اللبنة للتألق» [...] ملك لم يعد يحب إلا الموسيقى والتكليف يهيم على وجهه في الليل، أسفاً [...] وهامو فاتح متروك بنام في / ١٦٦ / لامة سوداء، تحيط به قروء قلقة وهو على حدود الهنديين تحت أشجار أوراقها متراصة كالبهائم...»<sup>(٦١)</sup> للمدينة «أناط بناء ذات قدر ضئيل من الإنسانية»<sup>(٦٢)</sup> ولها مظهر عام مكجدي

القشريات أو الفطريات. ويتكبد طابعها للرعب بالضمور المخيبة التي تقطنها: الفينيكس أو التين أو الكنارات المشوشة أو الجردان المحتشمة أو الأسماك الحزينة، أو التي تهددها: إيتها المدينة التي ولدت من البحر، ستغزو أسماك الظلمات بعد بضعة أيام قصورك ذات الأشكال الحيوانية...» (٧٨) ويحكمها أمير الاستيهام الذي يطلق عليه للسخرية اسم «المنقولي الصغير»، يحيط به أمراء برايرة. وجنود مزروعة بالتقنيات ذات العظام الظاهرة.

ويما أن الوصف جنس أدبي، وأنه يخضع هنا لاستيهامات الكاتب وليس للواقع فإننا سنجد فيه صورا ستظهر في أعمال «الرو» التالية في أحاديثه وفي كتاباته عن الفن مثل «الليلة المسيحية الطويلة الممتدة على كل صلبانها» (٧٩)، وكذلك تظهر الآلية الوصفية والاستعارية القريبة من «ريمبو» Rimbaud و «ابولينير» Apollinaire و «كلوديل» Claudel في مسرحيتي «الراس الذهبي للمدينة» مقدار مايدى به «الرو» الشاب للرمزية المحتضرة (حتى «أميرة الصين» التي نجدها أيضا عنه بروس (٨٠)، في «إبيكيل» العجوز اللطيف (٨١) الذي يذكر بـ «أركيل» بيلياس وميليساند، L'Arkel de Pelleas et melisande.

وتقابل هذه المدينة في قسم رواية «الملكة الغريبة» المخصص للحملة العسكرية ضد «إصهبان» Elshphan عاصمة الفرس القديمة، التي أصبحت هي أيضا أدبية وخيالية.

وتختفى المدينتان الأوليتان في القصيدة الثرية الرائعة التي تظهر فيها الصور الشعرية لكل المدن الغرائبية الممكنة: «نتذكر مدن الذهب والسجن والوحل الرمادي» (٨٢) كإصهبان التي اختلت بالحريق ويعد العقارب الأسود. اسم لندن قليل الأهمية لأن «طهران» تصبح في سياق نسخ هذا العمل، «تريبيزوند» Trebizonde: تقابل «الملكة الغريبة» بين المدينة ذات التاريخ العريق، مدينة الحرب الواقعية مدينة السياسية، وبين التخيل حيث ليست اللفظ (التي تغذيها حروب بيزنطة وجيرانها) أقل عنفا ولكنها تخطط بمطويات الحكاية الأسطورية، ويوم عام ١٩٠٠، ويسخرية المؤلف الساخر.

إن المخلوقات البحرية التي تهدد المدينة مطروحة بوساطة الفكاهة، ستصبح تلك المخلوقات أخطبوطات «تشن» Tchen في رواية «الشرط البشري» وستصبح الحملة على «إصهبان» ١٦٧ /، الحرب الأهلية في «شنغهاي» أو في «إسبانيا».

وكما حصل لعنوان كتاب «غويا» Goya الذي أعاد «الرو» إنتاجه في «ساتورن» Saturne، خمول العقل البريء عند الموسوخ (إن جثث الجنود على الأشجار في «الملكة الغريبة» تنضم إلى جثث «نكبات الحرب» إن «شياطين الشعر» «متوحشة» هذا.

**هيليو بوليس:**

لقد واجه «جنجر» عصره بتطور هو عكس تطور «الرو» وذلك في رواياته الثلاثة عن حرب (١٩١٤ - ١٩١٨) «عواصف من فولاذ» (١٩٢٠)، «الغابة الصغيرة» (١٩٢٥) «نار ودم» (١٩٢٥) «اماروية» «العاب إفريقية» (١٩٣٦) فإنها تحكي محاولة حرب فاشلة: يتلوع البطل في الفيلق

الأجنبي، وينهب إلى إفريقيا، ثم يرجع في النهاية إلى المانيا: لقد أفلت منه عالم الأحلام إذا بدا «جنجر» منذ روايته «على الجرف الرخامي» (١٩٣٩) ببناء ممالك طويلاوية، حيث يتعارض نظامان، أو فوضى ونظام فكما أن الشخصيتين الرئيسيتين في رواية «على الجرف الرخامي» بينيان، نماذج، تسمح بفهم المكان والزمان فإن رواية «هيليوبوليس» (١٩٤٩) تقدم «نموذج» للمدينة الخيالية: «منظر مدينة اختفت»، يقول العنوان الفرنسي الجزئي ويلج العنوان الجزئي الألماني على «النظر خلفا»، وعلى الاستعارة أكثر من الاختفاء «ولكن تلك الأيام بعيدة عنا» ويقول الجملة الأخيرة إن الهامش بين السرد والحديث يزيد من الهامش بين القصة المتخيلة Fiction والواقع.

وتملئ المدينة التي تقلت من المعايير الواقعية هنا على الرواية بنيتها كما لو أن الأمر يجري على رقعة الشطرنج التي يجعل كل مربع منها قصة، وإن كل مكان، كل حي، وكل صرح من الصروح في «هيليو بوليس» يحتوى على ثقل الماضي، بل أيضا يحتوى على مغامراته التي تتموضع ثانية في الحبكة العامة للرواية وتشير عنوانات الفصل إلى دمج المربعات في السرد: «عوية الهيسبيريين» Hesperides (رست الأساطيل البين - نجمية Interstellaires على الأرض في موانئهم. وإن صرفنا النظر عن «الهيسبيريين»، والإمبراطوريات غير الآمنة تمتد / ١٦٨ /، وتمتد للمجالات السحرية التي لا تستطيع أي تقنية أن تسبر أغوارها» (٨٤)، «اضطرابات في المدينة» «في القصر»، «الزهرة في فينهو ديل مار» Vinho del mar، «في باغوس Au pagos في «مدرسة الحرب»، «الأيباروم L'Apierum»، «في الأرسنال» «الضريبة على كاستيل ماريانو»، «في حديقة أورتونير» تسير رواية المغامرات غالبا على منوال الرحلات الكبرى، هنا يتعلق الأمر بتقل أكثر قصرا، عبر مدينة أسطورية: إن للمغامرة «نمط مخططات المهندس المعماري» (٨٥).

وتظهر رحلة القوقاز بإبراجها العالية، الحكيم في الفصل الأول، كيف يمكن أن يكون ناموس العالم: «كل الخطوط والدوائر وكل الأشكال البسيطة هي ليج من الحكمة» (٨٦). يستدعي المكان نظاماً كان دائما إحدى قيم «جنجر»، ويستمدى بنية كانت دائما هدف بحثه عبر المعدنية والنباتيات والكريستال والجواهر: يبحث عالم الطبيعة عن نظام وعن كنز وإن للمدينة شكلاً تتجسد فيه قوة حية «سُميها حضارة» (٨٧) نلمحها على سبيل المثال من أعلى برج مراقبة. إن واحداً من أكبر موضوعات الرواية هو الإطالة على تصميم وهذا الموضوع - وفي الوقت نفسه شكلي والرواية - المدينة تتحدث عن نفسها، ينبغي أن تكون النفوس الضائعة في سيرة الأحداث ملخوذة في بعض الأحيان برغبة لرؤية الموتيفات Motifs التي تنسجها، ليس الحبكة ولكن للتصميم.

إن واحدة من أقدم رغبات الإنسان وأكبرها أن يكون متفجراً - وأن يتلذذ برؤية الأحداث على الأرض بعيداً عنها» (٨٨).

إن «هيليو بوليس» التي بناها الروائي (والتي لا تشترك في شيء مع المدينة المصرية) لأنها لا تستند إلى مدينة واقعية (كما هو الأمر عند «بوتور» حيث تستند «بليستون» إلى «مانشستر»)، تحتاج إلى موارد التاريخ. إن الوهم من عمل الذاكرة، يستند إلى ثقافة واسعة ويسوغ الفكرة

القائلة إننا لا نتخيل إلا أننا نتذكر: هناك أمكة على الأرض تتابع عليها الأمكة المقدسة من أبعد زمن نستطيع تذكره وهناك كذلك عليها أمكن عتف ويبدو أن هذه الأمكن قد نزلت بها اللعة التي تتأخذ منها مجموعات متجددة من الضحايا. إن تلك الأساكن تتابع عبر جدر القصة وبمهاء (٨٩).

ويذكر للوقع بوضوح بمدينة طرواقه أو بأمكة إغريقية - رومانية (باغوس، الإيباروم) أو بأمكة فينيقية (كاستيل مارينو) كما في رواية / ١٦٩ / صللح الرمال) (خصص «غراك» لرواية على جروف الرخام دراسة ممتازة ويشير «منجور» بنوع من الغمز إلى التزام الرمال). ولا يصل الخيال العلمي عند «منجور» إلى أن يأخذ شكل الحدائث الميريكية: فهو [الخيال العلمي] يعكس في المستقبل النماذج للتالية القريبة التي تمر عبر اليونان وإيطالية: بحر متوسط لا ينيه لذلك.

وهكذا، فإن جزيرة هينهو ديل مار، Vinho del oar، الواقعة في عرض مدينة ميليو بوايس غنية بالنيذ، الذي يذكر بـ «العصر الذهبي» على الرغم من قسوة العصر الجديد؛ وصيادوها عالموا و«سل منبوتون» Neptune. ومنازل الأغنياء والمتنفذين مبنية من الرخام للتعلق.

ويوضح الوصف الكلي لميليو بوايس (٩٠) بين رأسين يهرين (أبيض، غني، وأحمر مافول بالسكان و«مطلق»، في ببناء واسع ونصف دائري مقسوم إلى قسمين: المدينة القديمة والمدينة الجديدة تتوابع أن المدينة كانت ضحية حرائق ضخمة فصلت عبر الزمن بين الصين و«ميش في المدينة الجديدة بناء لقيم غربية» «الإدارة المركزية» ضرب من النماغ «ليويسي» والبيروقراطية؛ وقد ولدت هذه النشأة من الخوف والعنف وتذكر ميلالي القلق التي كانت تهبها الانفجارات للروعة» وتتش هذه العمارات عقلية معينة وهي هنا عقلية الرعب ويقع في قمة المدينة القديمة قصر أحد الزعماء الذين يتصارعون على الدولة الحاكم الطاغية: الذي عبر القرون وضم إليه أبنية قديمة وقروسطية وحديثة والكثرتائية هي نيو كلاسيكية. وقد نحت التاريخ، لأنها مبنية على انشائهم «أفروبيت» وهي حاضرة في المستقبل أيضا «إن الكثرتائية تدعم الأمل الجديد الذي كان قد تزايد بعد عصور النار». وتجسد صورة للعقاء للنهضة على الجوابه هناك الضرب من التفكير: فكما أن الصروح تتبع من خرائطها، فالعقلية تتبع من كل إعصارات النار وحتى من العظم.

والمدينة القديمة محملة بالتاريخ أيضا، منذ «العصور البطارية» وحتى منذ «الصعيد البدائي» «عرج «منجور» يعتقد في صفحة رائعة وفي نظرة سريعة واحدة على المرور من الزمن إلى الخلد، من المدينة إلى كل المدن: «والأنا مرورا الزمن بسرعة أكثر من سرعته في نهته لكان من الولادات والأموات، يشبه دفق الماء المنديع نحو السماء / ١٧٠ / والذي يبعثره الهواء في أثناء سقوطه نحو الأرض ما الذي يبقى من تلك الشلالات الهارية غير جسر قوس قزح الذي يستدير فيه، أكثر

صفاء واثراً استمرارية من الجوهرية؟ وبذلك تلاحظ العين بعض اللرات في الأعمدة وأقواسها المتعكس الذي يتحدى الأزمة. وللمدن هنا كرسوار «إيليون» Elion في أشعار «هوميروس» إنها [لادن] ما يؤثر فينا بظهوره، ويضعنا إلى الفعل؛ كما أن الجمال يدعونا إلى الحب «إين» هيلو بوايس، في نثر جينجر، في قوس قزح بقى الماء.

ونجد أيضاً في «البارثين» Parsis: أنلية يضطهدها أحد الطفلة الذين يتصارعون للسيطرة على المدينة، وإلى هذه الأنثوية تنتمي المرأة التي سيتزوجها البطل طوسيوس Lucius. وإن محلات للجلدين في أماكن للتقافة في هذا الحي: «لارنا» نستطيع العيش أيضاً في المكتبات حياة تنقضى في تامل الحيوانات ما دامت الحياة ممكنة. وإن الكثر الذي نقلته إلينا الحضارات القديمة هي ما يمكن أن يشغل ويرضى حياة إنسانية قصيرة.

لقد كان العالم على الدوام بلا نهاية طاملاً احتفظنا بمعياره في ثلثنا؛ ويبقى الزمن بلا نهاية مابقى الكلى في اليد (٩١) ويحتل «أوتور» Amour للمشرق الملكي، ورجل الاضطرابات والبوايس السري مكانه على رقعة الشطرنج (الكاستيل مارينو) وهو كالحاكم، زعيم عسكري يحترم القيم للتجارة (فينو ديل مار) فكانا يتقدمان خطوة لكى يحتفظا بميزات السرعة والموقف (٩٢).

وإذا كانت المدينة خيالية ولا نموذج لها فإنه من السهولة يمكن أن نقيمها كرقعة شطرنج. يسكن طوسيوس، في بيت الحاكم (ولكنه سيقتى بسبب حبه)؛ وتوجد هنا، في زلزلة خاصة، مجموعته من الخطوط؛ وهنا أيضاً يحجز «جينجر» في هذا المربع الثمين فعل الكاتب ومعناه. ويهدف المؤلف وهو يتحاور مع الله، إلى الكلية: طقوسات للخطوة ذلك الحمة البركانية التي أحدثتها تلك النيران وتلك الانفجارات، وتلك الانهدامات تهذيبات النفس. ثم تأتي الفوانع والمخططات الطموحة لقد تجاوزت [للخطوة والفوانع والمخططات الطموحة] وفي غير اعتبار، شهرة الروائع، بما أن لفكرة تظل على الدوام عصبية على التحقيق (٩٣). إن قدر الفنان هو أن «يقود بالكلمات النفوس إلى ما يستعصى على الشر، وبالأصوات إلى التناغم الصامت وبالأرقام إلى / ١٧١ / للنطاق التي هي بلا نقل، وبالألوان إلى التناق غير العادي» (٩٤).

في تلك الخطوط توجد عقدة رواية «إيليوبوايس» في حالة «إرساد» لأن المؤلف يحكى فيها صراع عائلتين متنافستين في روما للكسندر السادس: طقد كان هنا ومنذ زمن حجر تام للفرد، للخير، وهذا موضوع رئيسي عند «غوبينو» Gobineau و«ستاندال» و«بور خاردا» - Burckhardt، و«نيتشه» وآخرين كثيرين (٩٥). المدينة للمزقة والفرد للخير: «إيليوبوايس ولوسيوس».

وتحمل بعض الصفحات فضلاً عن ذلك الشعور أن بنية المدينة تعكس بنية العالم (٩٦). ويعاود «جينجر» استخدام الأماكن العالية التي يجبها «ستاندال» ويتضح ذلك أكثر ما يتضح في قصر الحاكم أو في مشغل الرسم للوجود فيه ولكن رؤية الكون تبدو مقلقة. وتسبب الدوار: إن الشعور المزعم بالدوار يختلط بشعور التفوق في الأماكن العالية. حتى يمكن القول: إن الدماغ

يسمى بجسارة كبيرة، وأنه تلقى ذلك الحصر الصدى كجواب وإنذار<sup>(٩٧)</sup>. لقد انتهى مبدع الطوباوية (أفلاطون توماس مور، سويفت Swift) حيث يستقم كل شيء، وانطوى على نفسه إن مملكة «دجنر» الخيالية، تنشىء هذا، وأشياء أخرى: إنها طوباوية مكسرة، لأن جماعة من الذين يحنون إلى النظام القديم ويخلصون له، تتصارع مع النيماتوجيين، والبرابرة والقطة، وإن هذه الأزمة التي لا يمكن أن تقتصر على معركة كبيرة، هي بلا نهاية.

يفادر البطل الرئيسي «لوسميوس» المدينة، ويمضى إلى ممالك أخرى، فيما وراء «الهيستريدي» وتظهر نظرة أخيرة على المدينة كيف ينتشر فيها الألم وتتوزع السعادة، والخطأ والرشوة: «حتى لو كانت الحكمة الخالصة هي التي حدثت هذه الاتجاهات لكان جمالها كثير القسوة وإن خطأ النساج، وحده، وافتزاز يديه هو الذي يدعو إلى أكثر حيوات الأشكال عقاً، ويجعلها فريدة ولا تحاكي، كما تقتضى ذلك طبيعتهم الانتقالية. ينبغي ألا تكون المدن مطلقاً، بل ينبغي أن تبقى رمزاً»<sup>(٩٨)</sup>.

وتوضح هذه الخاتمة إخفاق المدينة الطوباوية: إنه لن المستحب أن تكون ممزقة بازيمات لا نهاية لها، وهذا شرط تقسيمها، ولكنه أيضاً شرط حياتها الأدبية. لم يكن من الممكن أن يستمر وصف المدينة الفردوسية دون أن يحصل الملل، دون أن تصبح غير مقروءة ليس هناك مدينة أدبية «مطلقة»، / ١٧٢ / إن الكلمة الأخيرة للشعرية المدينة هي أن هذه الأخيرة تعيش كرمز. يتخيل «هيرمان هيس» Hermann Hesse دولة طوباوية، باسم «كاستالي» Castalie (عفا) وذلك في رواية «لعبة الكريات الزجاجية» (١٩٤٢)، وتقع هي أيضاً في المستقبل في عام (٢٠٠٠) شباب يظنون بلا زواج، وينصرفون إلى العلوم والفنون ويلاحظ البطل، مع ذلك، أن مملكة مقطوعة عن العالم هي مملكة معرضة للهلاك إن حضور الموت والخوف منه هو الذي يصنع الروائية. وإلا، فإن المملكة الطوباوية تصبح، كما عند أفلاطون، مكان حوار فلسفي أكثر منه روائياً أو أسوء من ذلك تصبح معرضاً واسعاً للأفكار، وتصبح عرضاً لنظام مغلق على أطباق مخصصة للعرض.

وليس حلاً أن نعرض هذه الممالك في المستقبل، في عام (٢٢٠٠) كما هو حال «كاستالي»: إن الممالك تراث سيجال للطوباويات القديمة، ولا تصل إلى الحرية الضرورية للرواية وحتى إن لم تكن هذه الحرية إلا ظاهرة فإن غيابها قاتل.

لذلك تصالحت المدينة الأسطورية والمدينة الواقعية بعض الوقت في العسريات الشعرية السريالية<sup>(٩٩)</sup>، كروايات «فلاح باريس» و «نجا» و «الحرية والحب» التي عرف مؤلفوها «بروتون» و «أراغون» و«ديسنوس» Desnos وكيف يجدون الأماكن الشعرية (ممر الأوبرا، هضبات شومون) في نثر المدينة: تنتج باريس «فلاحها» أو «عراقها» كما في رواية «نجا»، أو بطلها الأسطوري (قرصان «ديسنوس» Desnos «الدموي»).



ويعد «ريمون كنو» السريالي السابق، وسحر باريس، وسحر أطرافها في أفضل رواياته من «بغيداً عن روى Reuil» إلى «زأى في المترو»، وفي كتابه «تمرينات في الأسلوب» الذي يحكى فيه مشوار الباص بتسع وتسعين طريقة مختلفة، ولكنه، ومع أنه في كل مرة شيء آخر، يؤدي إلى محطة «سان لازار» Saint-Lazare نفسها.

ذلك هو في حقيقة الأمر سر المدينة الأدبية، وما يميزها من المدينة الواقعية. (كان «ليو سبيتزر» Leo Spitzer لا يتساءل، ما الذي يميز حصاناً أدبياً من حصان واقعي؟ وإن هذا السؤال يتضمن في الحقيقة كنه الأدب كله): هناك محطة واحدة اسمها «سان لازار»، ويمكن أن يقدمها الكاتب نفسه بتسع وتسعين طريقة قص مختلفة ويتبخر الجوهر الوحيد للموضوع في تكاثر الكلمات ويصبح الموضوع الواحد الواقعي مجموعة من الموضوعات الأدبية، ومن الألقاق، ومن وجهات النظر، ومن الرؤى / ١٧٣ -.

- (\*) **Jeu de Societe** = لعبة للجمعية: وهي لعبة سلبية يمكن أن يلعبها عدة أشخاص في وقت واحد.
- (\*) **Frises** = المصنوعات: وهي لوحة من القماش ترفع في أعلى المسرح لتمثل السماء.
- (\*) = اسم نباتي للثقل: جنس أزهار مبنولة في الحدائق من الفصيلة للركية.
- (\*) (٥) آلة قنبوية تحتوى على مرآة مركزة بحيث إن الأشياء الصغيرة القوية للوجوه معها في الأنبوب تتحرك لتتولد رسوماً مختلفة الأشكال والألوان (للترجم).
- (\*) **Les Serres** = الدارجات: جمع دار، وهو بناء من زجاج تستقبل فيه نباتات البلاد الحارة.
- (\*) **L. hotel du libre exchange** = للتصريف هو للتفوق وما أثبتناه ترجمة حرفية.
- (\*) **Exterritorialité** = جماعية نهاية يتمتع بها السفراء وسواهم ضد القانون الوطني.
- (\*) هناك في العمارة الفرنسية تورية (*Meis la vie aussi est courte*) **a. Courte vue**.
- (\*) **Homeriques** = نسبة إلى هوميروس (هوميروس) مؤلف الإلياذة والأوديسة التي تتضمن أسطورة أوديس.
- (\*) **Voyage Circulaire** = رحلة تنتهي إلى نقطة الانطلاق.
- (\*) **Vitrail du Meutrier** = (زجاجية: خراف من زجاج من مصوفة مختلفة الألوان تزين بها الكنائس وسواها).
- (\*) **Le Minotaure** = هو في الأساطير الإغريقية مسخ نصف إنسان نصف ثور، وهو ابن هياسيفس وقد حبسه «مينوس» في خلق لتأكله الذي بناه حديقته وكانوا يقدمون في كل سنة أريافاً من شباب أثينا (٧ فيئات وصيد شباب): قتله هيسوس بمساعدة «أرياف».
- (\*) **Vampire** = مائة روح يعتقد أنها تخرج من القبر ليلا وتمتص دماء البشر ويكون لها مظهر بشري.
- (\*) **Bigophones** = نلير، آلة موسيقية مضحكة.
- (\*) **Salsifis** = لعبة التيس: ينال زاعى تلبخ جفوره اللحية الطليخة.

## الفصل الخامس

### الرواية والفكر

ينقش الشعر أبياته الوعظية على معبد "أبوللو" Apollon في "ديلفيس" Delphes وترسل التراجيديات الإغريقية حكمها بآيات لاتتسى: "من يدري، لعل هذه القوانين كانت مقدسة عند اللواتي؟" وتصفى للحمة في لحظة إلى الأعمال البطولية، وإلى التنخلات الإلهية لتلقن دورها البسيطة والفاسية.

ولكن، ما الأمر؟ لماذا تبدد الرواية غربية إلى هذا الحد عن الفلسفة؟ أمو للوهو الموجود في الحكاية، أم للدوار للدوخ الذي يسببه الحدث، والموجود أيضاً في صميم الحكاية ما يمنع من التفكير في هذه القضية؟

هل يجعل غياب المضمون الأخلاقي المفترض، والذي يقترن بغياب المقليل من الرواية، حتى القرن التاسع عشر، ذلك الجنس الأدبي الخطر الذي تحظر التربية الجيدة وقوعه في أيدي الفتيات، ذلك الجنس الأدبي المرامق الذي تنصرف إلى كتابته عندما تخفق في المسرح، ونحن عائشون إلى البيت في حالة تبعث الأسى كما حل بـ "فلوير" و"جيمز" وكان الروائيون كلهم حتى نهاية القرن التاسع عشر يحلمون بالمسرح. أما في القرن العشرين فقد كتب للمسرحية كل من "جيد" و"جيرارد" و"موتزلان" و"سارتر" أيضاً وحتى "جيونوموريك" و"ميلين" في مسرحية "الكثينة" وحتى "برنانوس" في مسرحية "حوار الكرملين" و"كامو" و"بيكيت" و"غراك" و"يورسينا" و"سارتر"، والقائمة طويلة. وإن كان ذلك في البداية عند بعضهم تلهذاً برؤية شخصياتهم تنكس لحماً بشرياً بوساطة المتكلمين، أو بسبب السمعة الحسنة التي يمنحها للمسرح عند بعضهم الآخر، فكيف لنا أن ننسى سهولة التعبير عن الأفكار في المسرح؟ ليل ذلك أن الحوار في الرواية هو أحد الأمكنة المفضلة لكي تعبر عن الأفكار، وهو على أية حال المكان الذي

تولد فيه/ ١٧٤ / [الافتكار] ولادة أكثر طبيعية من أية ولادة أخرى تتم في أي مكان آخر، لأنها جاءت في الموقع والنظور اللذين ليسا صوت المؤلف المباشر. هل ينبغي أن نوازن بين الروائيين الذين يملكون رؤية للعالم، وبين أولئك الذين لا رؤية لهم؟ بلا شك. إن أكثر الكتاب رداة ينطق عن إيديولوجيا (لقد أوضحنا محتوى "قصر اليهودية"،<sup>(١)</sup> وهو عنوان رواية لـ "غى دى كار" Guy des Cars وإن ادعى أنه لا ينطق عن إيديولوجيا كأن [يقول]: "لاهتم بالسياسة") فإن ذلك أفضل السبل كي تكون له إيديولوجيا.

لننق في إطار الجدية [فنقول]: إن الروائيين الذين نهتم بهم متعارضون، لأن لبعضهم رؤية ضمنية للعالم، وللآخرين رؤية معلنة. يكشف عنها أولئك الذين ينسجونها؛ ويضطلع أولئك الذين يتحدثون عنها في قصصهم الخيالية شأن كثير من المحاولات Essais القصيرة. وكثير من الملاحظات والأمثال التي سيعرنا بعد ذلك عزلها، والتي ستصبح - والتي كانت - الطريدة المفضلة لنقد الافتكار. إن نفوتة و "بلزك" و "زولا" في القرن التاسع عشر يستخدمون كمرجع، شأنهم شأن "نوستوفسكى" و "تواستوى" (الذي يعرض فلسفته في قراءة التاريخ في نهاية رواية "الحرب والسلام" في حين أن "نوستوفسكى" يستخدم، لأنه أكثر تردداً أو أكثر روائية، الحكم في روايته "الإخوة كرامازوف" يستخدمها لكي يقدم لنا كبير المحققين): هل نقدر كل هؤلاء أم نهدمهم، ذلك هو المازق، ولكننا لا نستطيع تجاهل أنهم قد عبروا عن فلسفة (أو عن عدد من الفلسفات: التناقض مسموح به لرجل الأدب كما هو مسموح به لرجل السياسة). وسيفعل ذلك كل الروائيين في القرن العشرين. يفسر ذلك تطور الفلسفة والتاريخ والأدب.

يحمل كل فرنسي انهى دراسته الثانوية مسحة من الفلسفة بسبب البكالوريا التي أنهارا. وليس للعقلنة التي ننسبها، خطأ أو صواباً، للروح الفرنسية أي موجبات وراثية، ليس في ذلك أي شيء فطري، ولكنها ثقافة مكتسبة ومعرفة تربوية. لايفير الروائي الكبير إن لم يعرف إلا بعض الفلاسفة، وجزئياً، وبواسطة مدرسه: وهذه هي حال بروست "تلميذ" "دارلو" Darlu وقريب "بيرغسون" Bergson قرابة بعيدة ويطريق الزواج. يمكن أن يكون "الروائي" مخترقاً بفكر "هيدغر" Heidegger ويفكرة الخاص به، ويعتباره تقنى فلسفة - وهذه هي حال سارتر. إن "اراغون" تكون في البداية من شيء من "فرويد" ثم من شيء من ماركس، ويبدو ذلك في رواياته من "فلاح باريس" إلى "الشيوخون".

ونسواء أكانت القراءة التي ذكرناها مؤكدة أم لا / ١٧٥ / فإن هناك مظهراً فلسفياً في الزمن: وتتفق الرواية الجديدة مع انطلاقة العلوم وفلسفة اللغة في زمن يمسى فيه التفكير الوجودي والدعوات إلى الالتزام.

إن موت الإنسان الذي أعلنه "ميشيل فوكو" Michel Foucault (الذي كتب "بدي إريبون"، Didier Eribon سيرته<sup>(٢)</sup>)، بالسخرية؛ هو أيضاً، كما كنا رأينا في الفصل الثاني موت شخصية الرواية. ويجبر تأثير التاريخ الروائي، في المكان الثاني على التفكير فيه. وإن ضخامة المساة التي

نعيشها في القرن العشرين تمنع الكتاب من الاعتزال في برجه المأجور، والتظاهر وكأن شيئاً لم يكن. كان على "مارسيل بروس" وهو أكثر المؤلفين انزواً، أن يجمع حرب عام ١٩١٤ في روايته وأن يظل رواية "الزمن المستعاد" لينهل الحرب فيها. وقد فعل مثل ذلك كل من تمارتان بوجارد و "جيل رومان" ويستخدم "جنجر" و "غراك" في روايته "على جروف الرخام" أو في رواية ساحل الرمال" شكلاً من التحويل يقترب من المجاز. ويضع "مالرو" الحرب الأهلية في قلب رواياته. إذن، إن أهوال الحرب وظلال الليكتاتوريات تدعو إلى التفكير، وهذه قضية تجسدها القصة المختلة سواء أقيمت جواباً عنها أم لا. لقد ولدت روايتنا "زمن الاحتقار" و "البكتور فاوستوس" من هنتر، كما ولدت رواية "تحت شمس الشيطان" من الحرب العالمية الأولى: إنهما عملان يقدمان بكل وضوح فلسفة معينة. وكان "مالرو" قد صمم بالطريقة نفسها روايته "الطريق الملكية" كـ "المجلد الأول من رواية قوة العزلة" حيث نجد أزمة البشر المعاصرين وأزمة الانتماءات التي يجربونها معروضة عليهم ومنها التقنين الفلسفي للمساوي الذي ليس إلا تمهيداً لأزمة الانتماءات للشاعر إليها".<sup>(٣)</sup> وأخيراً، يسمح تطور للتاريخ الأدبي بكل شيء. لقد عبرنا من زمن كانت فيه "الرواية - القضية" Roman a These منبوذة إلى حد أن كل الأدباء يتكبرون أنهم كتبوها. (حتى "بول بورجيه" Paul Bourget نفسه)<sup>(٤)</sup> إلى زمن فيه اتجاهان يجعلان كل شيء ممكناً. يقود أول الاتجاهين إلى المصادر الرئيسية، إلى تلك الرواية الفريدة التي تود تقديم العالم بأكمله، ومثالها رواية "الإنسان بلا مزايا" ورواية "في البحث عن الزمن المفقود". ويؤدي الاتجاه الثاني إلى تفجر الأشكال، وإلى موت الكلاسيكية والواقعية، لأننا نستطيع أن نضع في الرواية الممزقة كل شيء بما في ذلك الأفكار والعروض/ ١٧٦ / الفلسفية: ويبدو ذلك في رواية "كونديرا" Kundera (كتاب الضحك والنسيان)، وفي رواية "كورتازار" Cortazar (العين Marelle)<sup>(٥)</sup>. لقد أصبحت الرواية التي كانت في الماضي جنساً أدبياً ثانوياً، ومنحلاً امبريالية ومكاناً تشارك فيه في الوقت نفسه عدة أجناس أدبية - المحاولة والقصة المختلة والقصيدة.

وإن كان القارئ يستطيع تحويل أي رواية إلى فكر فإننا مع ذلك لن نأخذ بعين الاعتبار إلا الرواية التي تعرض فيها الفلسفة بوضوح. وقد لاحظت ذلك "سوزان سليمان" بخصوص روايات القضية: "تصوغ هذه الروايات نفسها، بطريقة ملحة، ومنطقية ولا لبس فيها، القضية (أو القضايا) التي ينبغي أن نوضحها. إن التأويل "الجيد" للتاريخ في رواية القضية أوضح كل الوضوح - بحيث إنه لا يمكن لأحد أن يخطئه"<sup>(٦)</sup>. ولا تقصر طيلنا على رواية - القضية التي ليست إلا نوعاً جذاباً وحتى موطاً من الرواية الفلسفية؛ ولكننا نرى أنه ينبغي، لكي نبرز أهمية العلاقات القائمة في القرن العشرين بين الرواية والفكر أن يظهر إلى العيان نظام قيم مدرج في عمل القصة الخيالية (أو أن يكون ذلك النظام لا وجود له). وإن يكون رأينا مع ذلك مختلفاً عما طرحناه في بقية أقسام هذا الكتاب: إننا نهتم بالأشكال، وليس بالمضامين، ونهتم بالمضامين عندما تصبح أشكالاً. إننا، لسنا ندعو إلى كتابة تاريخ للفلسفة كما فعلنا في تاريخ الرواية (حل ممكن مع ذلك)، إنه تاريخ للأفكار خاص بالروائيين، والمعنى بذلك هو أن تظهر بأي شكل، وبأي

مكان يظهر في الرواية المعاصرة التفكير للجد. وهكذا، فإن "مارو" عندما يؤكد في مقفلة روايته "زمن الاحتجاز" أن علته "يقتصر على شخصيتين، البطل ومفهومه الحياة"<sup>(٦)</sup>، يشير إلى شكل ممكن: مفهوم الحياة، أي أن كلاً من الفكرة والقيمة والتماثل يعامل هنا كشيء شخصي حقة. هل يوجد من ناحية أخرى، تتابع بين السرد والتفكير؟ على العكس مبرجة في الأحلام والمجازلات التي تنقب القصص؟ أليس هناك علاقة بين مهنة الشخصية والتجريد؟ / ١٧٧.

تتوالد رواية الروائي رواية للفنان في القرن العشرين ولكن لأطباء "بروست" و "ماروتان" دوغارد" و "كلمو" دلالة ويالقدر نفسه، فإن لكاهن "موريك" وإلا فعلى الأقل لكاهن "ميرنانيس" دلالة أيضاً.

### "في البحث عن الزمن المفقود"

#### أو المعركة مع الفلسفة

إن عنوان رواية "بروست" يدل على الميل الفلسفي في الكتاب (كما هو الأمر عند "ساد" و "بلزاك"، وكما في رواية "البحث عن المطلق" صحيح أن هذا الأخير يخصص بصراحة للدراسات الفلسفية القسم الثاني من "اللاهة الإنسانية" وهي عبارة عن اثنتين وعشرين رواية ومنها هذه الأخيرة، والتي مثلاً والمعنونة بـ "فقدان اليوم") : وكما في عناوين "الشرط البشري" و "زمن الاحتجاز" و "الأمل" و "طرق الحرية" و "السديم والليل". وإن عناوين كتب أخرى للمؤلفين أنفسهم كان يمكن أن تكون عناوين روايات مثل "أصوات الصمت" و "الوجود والعدم" و "خيمة بلا جدوى".

ولم يسطع نجم أي عنوان منذ بداية القرن كما سطر نجم العنوان الذي وضعه "بروست" لجزءه الروائية. وما أسوأ "بروست" نفسه بطرؤف إبداعه (بل إن كل ما أسره هو العناوين المطروحة): هل فكر بعنوان "بلزاك" للبحث عن المطلق؟ هل أضاف حرف الجر الغريب (هنا) "في" لكي يعطي حيوية أكثر، وروائية أكثر لعنوان كان يمكن، على وجه آخر، أن يكون عنوان بحث فلسفي (ولم لا يكون لبرغسون)؟ ولا يمكن أن تؤكد النزعة الليتانيقية للعمل أكثر مما هي عليه مع أن العناوين الفرعية هي أكثر حمسية (حمية نزعة "في جانب"، أو "في ظل ..."). عدا عنوان القسم المتوسط الرابع من سبعة أقسام هي الرواية، وهو "سديم وعامرة"، وعنوان لاختتامه الذي يطن أن محتواه يجب أن تتساؤل العنوان العام: الزمن المستعاد.

وإن تكون العمل يظهر أن نزعة البحث الفلسفي قديمة عند "بروست". "بروست" الذي صاغ كتابه "ضد سانت بوف"، عام (١٩٠٨) / ١٧٨ / كمحاولة أو كمحادثة أو كمحادثة مع أمه.

وسواء أكان محاولة أم حواراً فإن الكتاب مخصص لبعض آراء "سانت بوف" في العلاقات التي تقوم بين الكاتب وحياته وعمله وتقديم آراء بروست في ذلك. وتظهر ذكرى الطفولة في لريف شيئاً فشيئاً ويظهر طريقة المحادثة وتظهر الرواية بواسطة الذاكرة، ويتذكر لياي القلق أيضاً. ولكن تلك المحاولة الجمالية لن تختفي قط، بل يتوزع من جديد، وستتضح. إن تفحص "للخططات

الإجمالية التي نشرتها سلسلة البلياد في طبعتها الجديدة لرواية "في البحث..." يظهر أن في العفائر التي كتبت عليها الرواية تحضيريات سبقت كتابتها، وأن هناك عدداً من التطورات للمجربة التي كان يمكن أن نضع لها عنواناً دون عناء (من جانب منازل سوان، كومبريه Combray، للخط الثاني الاستيقاظ والأحلام = Le reveil et les rêves للخط سبعون "الشخص الواقعي والاسم La Personne réelle et le nom". ونجد في رواية "في ظل ربيع الفتيات" للخط التاسع عشر "موسى Musset"، وللخط الثامن والأربعين، "سحر الفتيات غير المتوقع = Le charme in- prévisible des jeunes filles". ونجد في رواية "جانب غيرمات" للخط السابع، أسماء الشخص Les noms de Personne، ونجد في رواية "سديم وعامرة" للخط الأول، "تربة الخالات La race des tantes" وللخط الثالث عشر "تقليبات القلب Les intermittences du Cœur" أما في العمل المنتهي فيظهر الحديث عن النوم أو القراءة في رواية "من جانب منزل سوان"، عن الأسماء والطبقات الاجتماعية في "جانب غيرمات"، وعن الشنود في "سديم وعامرة"، وعن الفنانين الكبار وعن الموسيقى في رواية "السجينة"، وعن المربى وخصوصاً عن الجمالية والزمن في "الزمن المستعاد" [كل ذلك يظهر] تمكن هذا الفيزوق (٩) يدرج "بروست" في روايته الفكر كما يمدحها وبليعتها اللغوية: تخييراً متماسكاً يكون محاولات حقيقية.

ويستطاع النص بطريقة أخرى أيضاً، وذلك بإدراج الفلسفة. لأن "بروست" يعتبر المجتمع مثال "مساحة شاسعة تنظمها بعض القوانين" (١٠). وتظهر مسيرة النص نظام القوانين التي تتخلص من سير الأحداث. وإن دور الرواي هنا دور أساسي: إن تدخله أو رئيسي يسمح بتقديم القوانين وكتبتها نتيجة للملاحظة وانشطته الثقافية: "حذاً، لقد تناولت طعام المشاء في المدينة، ولم أكن أرى للمعويين، التي كنت ألاحظ (١١) فيهم وأنا أظن أنني أنتظر إليهم، ينتج عن ذلك ١٧٩/ أن تجميع كل الملاحظات التي استطعت تكوينها خلال حفلة العشاء عن المعويين، وأن تصميم الأسباق الذي رسمته يصور مجموعة من القوانين النفسية التي لم يكن للمعوي أي دور في الفافنة الخاصة التي وجدت في لحاينته" (١٢) وتستخدم الشخصيات بدورها لنقل القوانين، وتصبح "الحمام الهندي وألسان حال القانون النفسي [...] وتعلن أكثر المخلوقات غباءً بحركاتها، وبطروحاتها وبعواظها التي تعرب بلا قصد عنها، عن قوانين لا يدركونها، ولكن الفنان اكتشفها فيهم" (١٣) بل إنه قد يحدث لـ "بروست" أن يعتبر كتابه كـ "منافرة" (١٤).

وتستخدم الحوارات بين الأبطال، تبعاً لخطه تسبق الرواية الغربية، لنقل الأفكار والتأملات والنظام للفهمي: يعرض الراوي في سياق محادثة مع "البرتين" في رواية "السجينة" أفكاره عن أعظم الفنانين وعن الفن (١٥) (وإن هذه المحادثة هي بلا شك إحياء لمحادثة الأبطال مع أم في كتاب "حمد سانت بوف)، أو أنه يترك "سنان - لو" Saint - Loup في "الزمن المستعاد" يفكر في الحروب.

ويسهم الحدث هو أيضاً في التفكير: وسواء أكان الأمر متعلقاً بحالات عشق أم بمناسبات اجتماعية، لم يقضيه "تريفوس"، أم بحرب عام ١٩١٤، أم بقاءه فني، فإن كل ذلك يستخدم أساساً

لبناء ثقافى، وإن كل سمة، تسمى سمة الملاحظة، هى ببساطة إعادة إكساء، وليل ومثال لقانون أظهره الروائى، سواء اكان قانوناً معقلاً أم غير معقل و ينبع الشعور بالقوة وبالحياء تحديداً مما هو غير ملاحظ، ولكن ولو لم تكن كل إشارة. وكل كلام وكل حدث إلا دلالة قانون لشعرنا أننا نتحرك وسط حشد من القوانين<sup>(١١)</sup>. ولكن الرواية ليست المحاولة: إنها [الرواية] تروى تطور كائن، الرواي، أو تطور كائنات، الشخصيات. ومن هنا جاءت التناقضات بين الآراء المختلفة، والتحولات، واثار الشيخوخة. إن كتاب "ظواهرية العقل" ليس رواية، لأن العقل المطلق لا يتجسد فى تعددية الشخصيات. ولم يرد "بروست" أن يختط تطور فكر ما بشكل تجرىدى، ولكنه أراد إعادة إبداع ذلك الفكر ويص. وإذلك يقول: إذا، إننى مجبر على وصف الأخطاء، دون الاعتقاد أن على القول: إننى /١٨٠/ أعدما خطأ<sup>(١٢)</sup>. يكون بروست الحدث للركىزى لروايته من اكتشاف جماليته وفلسفته جاعلاً من بطله الرئيسى فنائاً ومن موضوع الحبكة قصة نزعة.

الاكتشاف، ذلك هو موضوع الروايات الكبرى، للذهاب بلا عودة لكشف ارض مجهولة الاقسام التى كانت من قبل بيضاء على خارطتنا.

أما فيما يخص الفلاسفة فنستطيع أن نعتبر أنها تقترب من الرواية عندما تمنع امتيازاً خاصاً للبحث الذى يذهب بعيداً فى العرض المنهجي فـ "كيريك غارد"، و "كيريكهارد"، و "نيتشة": بطلا رواية "مراحل على طريق الحياة"، أو "زوانشت"، فيهم بعض ميزات الشخصية الروائية.

وإن كل رواية فلسفية تحمل هذا العنوان "بحث"، تظل رواية، وإن مما يضعف بعض كتاب رواية - القضية، هو ما سبق أن وجدوه عندما تخلوا عن الفكر المتسائل.

إذا، نلح شيرطين يسمحان بتعليق الرواية-الفلسفة: [ولهما] أن يكون هناك أسئلة أكثر من الأجوبة، وأن تكون تلك الأسئلة مجسدة.

تضم رواية "فى البحث عن الزمن المفقود" كل الطرق التى ستسبها فيما بعد الرواية الفلسفية فى القرن العشرين ربما عدا الرمز الذى له أهمية خاصة عند "كافكا". فمع أن هذه الرواية لاتدعى أبداً بوضوح الانتساب إلى "بروست": ولا إلى "موزيل"، ولا إلى "مان" ولا إلى "هيس" ولا إلى "جنجر" ولا إلى "كافكا". وإن العصر الذهبي للرواية الميتافيزيقية أو الوجودية فى فرنسا من "مالرو" إلى "كامو" إلى "سارتر" إلى "سيمون دوبوفوار"، هو عصر جيل يعد "روست" عالم نفس اجتماعى، قد مضى زمنه: فى هذا العصر، انكراها اقرب اصيقاتها كما تشهد بذلك مذكرات "جان كوكتو" (الماضى المحدث، ١٩٥٢، يوميات، ١٩٤٢، ١٩٤٥ التى طبعت بعد وفاته)، ومذكرات "جيد". إن القصص السريالى، أكثر أنواع القص شحناً بالايديولوجيا فى القرن العشرين، يعود للفصل إلى إيجاده إلى رجال مثل "بروتون" و "اراغون" و "كروفييل" و "فيتراك"، (فى القصص القصيرة الرائعة التى جمعت فى مجموعة "معرفة الموت" ١٩٢٦)، أولئك الرجال الذين أرادوا أن يقطعوا أى صلة مع كل الكتاب المعروفين منذ عام ١٩٢٠ والعدد الأول من مجلتهم "أدب Literature" يشهد بذلك.



إذاً، إن كل الأشكال الجمالية التي سيطرت على القرن موجهة عند "بروست" استعاديًا لمن يريد أن يُلخّص وإن تأثيراتها خفية، وهي كالإشعاعات الذرية التي انتشرت في الهواء منذ النصف الثاني من القرن: لم يتأثر بها أحد /١٨١/، وما هم كل الناس يستشبقونها. إذاً سخرى كيف تجسد كل واحد من هذه الأشكال في أعظم روايات القرن.

### المحاولة في الرواية (٥)

ليس هذا الشكل جديدًا لقد منح "رايلي" Rabelias مظهرًا انتصاريًا، واستخدم "روسو" بعض تسهيلات الرواية عبر الرسائل لكي يناوب في رواية "هيلواز الجديدة" La Nouvelle Héloïse، بين التحليلات النفسية والخطابات النظرية.

لقد لدرج "بلازك" وهو في هذا وريث القرن الثامن عشر، في رواياته عرضًا طويلاً (باريس في رواية "الفتاة ذات العيون الذهبية"، وطبعة اللصوص في رواية "إبهات العوالم ومصائبهم"). وفجرت الموسيقى رواية "يوفار ويكوشى" وحكمت عليها بالقاء غير مكتملة. إذن لا تقطع الرواية في القرن العشرين مع هذا التقليد، ويبقى أكثر كتابها كلاسيكية مثل "أناطول فرانس" مخلصين للرواية الفلسفية - جزيرة البطارق. ١٩٠٨، ثمرد البلازك (١٩١٤)، وإن هذا المثال الأخير مقلد: هل يكون ترصيع الأفكار على الفلسفية، وهل يكون الروائيون مجرد مبسطين؟ إن مكانة المحاولة لا يمكن إنكارها، ولكن ما حال الوضع والأهمية؟ هل تتجاوز الصفحات الأولى من رواية "فلاح باريس" كي نصل إلى النظريتين الطويلتين فيها؟ إن الاتهام الذي يطبقه السرياليون ضد الرواية حرمهم من كل قيد (عندما لا يستطيعون هم أنفسهم ويضرب من التناقض، أن يتصدوا للقص).

--- وإن رواية "فلاح باريس" (١٩٢٥) تكون بذلك محصورة بين محاولة افتتاحية "مقدمة لميثولوجيا معاصرة"، ومحاولة ختامية "حلم الفلاح". وإن نظرية "اليومي العجيب" مطبقة في طريقة قص النزعتين<sup>(١٤)</sup>، في ممر الأوبرا، وفي "مضبات - شومون" (وهما "النزعتان" روائيتان من قبل، لأنهما يكلفان في نزعة واحدة عددًا لا محدودًا من النزعات). لقد حكى "بروتون" /١٨٢/ كيف يتولد الإبداع الروائي في أثناء التمشي: "البقق النظر لأرى رفيق نزعة رائع كان. إن أكثر أمكنة باريس حيادية، تلك الأماكن التي كنا نمر عبرها معه كانت تبدو (كثير سمواً) بوساطة مس خيالي وسحري وروائي، إنه لم يكن أبدًا خالي الوفاض، بل يبدى ملاحظاته عند كل عطف شارع أو أمام أي واجهة"<sup>(١٥)</sup> وتحدد المقدمة ميتافيزيقية الأماكن، وتحدد الخاتمة نوار اليومي.

وتصبح الناحية العقلية في المحاولة واقعاً في قلب الرواية، وينطبق "المفهوم" المجرد مع "الصورة، التي هي المعرفة الشعرية"<sup>(١٦)</sup>. ويتنقل فاعل الكلام أيضاً من الجرد إلى المحسوس: "إن ضمير المخاطب هو ضمير التكلم أيضاً. لا أقدم نفسي. ولكن ضمير التكلم المفرد يعبر عنى عن كل ما هو محسوس لدى الإنسان. وإن كل ميتافيزيقية يعبر عنها بضمير التكلم المفرد. وكل شعر هو كذلك."<sup>(١٧)</sup> ويجيب المقتزى في الخاتمة عن الأسئلة التي طرحها في المقدمة حتى أن

"أراغون" مستطيع للكتابة بعد تلك في سيرته الذاتية الثقافية عام (١٩٦٨)، لم أتعلم قط الكتابة أو صنع "الاستهلال" : "القصة هي قصة نمو عقل انطلاقاً من تصور أسطوري للعالم نحو للادية التي لن تترك قط في الصفحات الأخيرة، ولكنها موعود بها فقط." (١٨) نقول إنه بعد لأن "أراغون" لم يكن يعد شيئاً في عام ١٩٢٤ ويبيى أن رواية غلاف باريس" بسبب التجاور بين المحاولة والقص، هي قطبين رويين: سالب وموجب تستدعي روح التوليف بين العقلى والواقعي. وإن هذا طموح كل الروائيين. حتى لو كان غير مقصود، الروائيين الذين لتتسبوا في لحد الأيام إلى مجموعة السرياليين. وأندري بروتون" أولهم. لم يعد نصيب المحاولة كما كان الأمر عند "أراغون" يتميز بعنوانات الفصول، والمقدمات، والعنوانات الجزئية. بل تتدخل الفقرات العقلية بالفقرات القصصية، ولكنها "الأولى" تسيطر على الثانية. إن "بروتون" في رواية "نجا" وفي رواية "الحب المجنون" يفكر ثم يحلم.

إن أولى هاتين الروائيتين تفتتح بملاحظة فلسفية يخصصها المؤلف لوجوه الخاص مطالباً بالوجود (\*) المطلق، حتى ظهور الشخصية الأتوية "نجا" : فيبدوها، لا وجود الرواية. ولكن التساؤل الفلسفي الذي يفتتح الرواية: "من أكون؟" نجده قبل نهايتها قد صار: "من/ ١٨٢/ يعيش؟ أنا يانجا؟ أصبح أن العالم الآخر، كل العالم الآخر هو في ذلك العيش؟ إنني لا أسمعك. من يعيش؟ أنا وحدي؟ هل أنا نفسي" (١٩) . إن النظرية تعرف للشعر والرواية تمارسة. ورواية "الحب المجنون" (١٩٣٧) مقسمة إلى فصول بلا عناوين. وكنا بينا (٢٠) كيف أن بنيتها تفتتح على خطاب مجرد، مخصص لثلاثة أصناف من الجمال. ويعرض الفصل الثاني الذي هو مجرد أيضاً نظرية لقاء (ظاهرة رئيسية عند السرياليين: من اللقاء ينبس الشعر للعاش، للعجزة). وتخلط الفصول التالية للمسحوس بالمجرد، ولكن للأفكار عند "بروتون" قوة الاستيهام.

تتكون الحلقة الدائرية للركزية كما في رواية "نجا"، من اللقاء بشاية (الفصل)، ويرسم الفصل التالي العصر الذهبي للحب. إن القص بنية جنلية (كما في "أركان" Arcane ١٧ التي تذكر "انتماج الوجود، بالجوهر" (٣١)، يحاول [القص] أن ينيب فيها المحاولة والرواية والفاعل والمفعول والملاضى والمستقبل والشعر والعالم في ضرب من "الوضع السامي" (٣٢). إن الرواية هي المكان الذي يسمى فيه الحب "إلى درجة من الوعي الشعري لنفسه ينوب معها كل ما يلقاه ما هو بالضرورة عدواني في محرقة مجده الخاص" (٣٣). وتتحد المحاولة وتمثلها الروائي والرواية وتمثلها الفلسفي في توليفة للإجناس الأنبياء أو أنها تتحد على أي حال في توتر جنلي، (لقد ألف "فرديناند ألكي" Ferdinand Alquie كتاباً راعياً عنوانه "فلسفة السريالية". مع ذلك، فإن "أندري بروتون" الذي قصر نفسه لم يكتب بعد "أركان ١٧" إلا محاولات، ومحاولات قصيرة: لقد خلق الأيديولوجي المبدع عند "بروتون". وينبعث للبديع ومضاً في مقالات كتبها "بروتون" في أخريات أيامه، وقد بحث هذه الانتفاضات للعنصر الروائي في قلب المحاولات. وفي العصر نفسه تستخدم الرواية الألائية في الوقت نفسه، وكانت من عالم آخر، الخطاب الفلسفي بقوة واتساع لا مثيل لهما. وينضم إلى "مان" و"موزيل" و"هيس" و"جنجر" المثوور للزواج مثوور "غوته" والرومانسية

الألمانية التي تنتمى إليها رواية "هنرى أوفتردينغن Henri d'Otterdingen لـ "نوفاليس" و "Hyperion" لـ "هولدرلين" Holderlin هاتان الروايتان اللتان أرادتا أن تحتويا ضمير العالم وأن تتافسا الكتابات الصوفية. وإن الثقافة التي أفرزت من "كانت" إلى "ماركس" وإلى "فرويد"، ومن "هيجل" إلى "ميدغر"، ١٨٤/ عمالقة تاريخ الفلسفة، أثرت أيضاً في الروائيين الذين يمنحهم جنس رواية التكوين شكلاً، ولكن نهاية الامبراطوريتين الألمانية والنمساوية منحت هذه الروايات التي تلت الحرب العالمية الأولى مظهرها الساخر: وهذا ثابت في البعد الذي يحافظ عليه "توماس مان" مع شخصياته وفي تبخلاته ككاتب، وفي الطريقة التي يسفر بها من كتاب "موت في فينيسيا" بكتاب آخر "الجيل السحري". إن اللا إنجاز في رواية "رجل بلا مزايا" يعطى لكل إشكال السخرية التي يستخدمها "موزيل" بعداً إضافياً: فالعمل مقرر ومنكر (\*) في الوقت نفسه كما هو الأمر عند "كافكا". ولكن ما يجعل وضع الخطاب الإيديولوجي في العمل محتملاً هي السخرية.

إنها [السخرية] تلعب في رواية القرن العشرين؛ الألمانية والنمساوية دور الشعور عند السرياليين: إن العرض الفلسفي هو سخرية من عرض آخر يُقدم بجديّة. ونجد في البعد [الذي يحافظ عليه "مان" بالنسبة لى شخصياته] التخيلي والروائي، إن رواية "الجيل السحري" (المؤلفة بين عامي ١٩١٢ و ١٩١٣، والمطبوعة في عام ١٩٢٤) تستخدم بشكل أساسي وهي تعرض الأفكار المناقشة العرض، والقص أو ملخصاً للأفكار السنوية لـ "هانس كاستروب" Hans Castrop ، البطل، وتستخدم الحوار أيضاً.

ويؤكد "مان" في رواية فيها حدث بسيط، مواضعة رواية "المصبح" (التي نعدو، ونجدها في رواية "سيلوى Siloe"، لـ "بول غادين" Paul Gadenne، ١٩٤١) ومواضعة رواية الفندق، حيث يصبح المكان شكلاً: عدد من الشخصيات مجتمعة ولا تستطيع إلا أن تتحدث فيما بينها (أو أن تمح بعضها):

لقد تلا المكان القديم (بوكاس = Boccace ومارغرييت دونافار Marguerite de Navarre) للمسافرين المحبوسين في نزل، تلت، الإقامة في مكان مغلق، فلم تعد الحكايات تُتَرَى لكن استبدل بها الأفكار والنظريات (فندق سافوا) لـ "جوزيف روث" Joseph Roth. وعلى هذا الأساس، تبدأ رواية "الجيل السحري" بمقال عن الزمن: "ما للزمن؟ لغز! بلا واقعية خالصة، إنه قوى كل القوة. إنه شرط العالم الظاهري، حركة تختلط وترتبط بوجود الأجسام في المكان ويحركتها. هذه الأفكار وما يتلوها منسوبة، بعد قليل، لبطل الرواية الرئيسي، ولكن ليس دون تدخل القاص: "يمر الزمن ونحن نحكي - زمننا، الزمن الذي تخصصه/ ١٨٥ لهذا القصة ولكنه أيضاً، وجذرياً الزمن الداخلي زمن "هانس كاستروب" ورفاقه في المصير، هناك في الأعلى بين الثلوج وإن يحدث تغيرات".

وتشير هذه الرؤيا عن الزمن إلى أنه موضوع الرواية كله: إن السنوات السبع التي قضاه "كاستروب" في المصح عرضة لاستغلال ولتصبر مستمرين بفعل لعبة التسارع والازدحام،

وبالتدخل النهائي للحرب التي جاءت لتنهض صورة العالم المطلق. القص ينشر ما يحتويه العرض محبوباً في داخله. ويعود الفصل السابع إلى الحديث عن العلاقات بين الزمن المحكى وزمن السرد، وعلاقتها بالزمن الموسيقي، في عالم يتفوق على الشخصية، إنه عالم مبهم: "إن الزمن هو عنصر السرد، كما أنه عنصر الحياة [...]". والزمن هو أيضاً هو عنصر الموسيقى، الذي يقيس الزمن... ويقسمه ويجعله مقيماً ومسلماً في الوقت نفسه" يرسم "مان" في هذا النص الأساسي نظرية للقص تتجاوز وبمرحلة بعيدة البحوث المعاصرة: "تستمر قطعة موسيقية عنوانها" فالس في خمس دقائق" خمس دقائق؛ وتكمن في هذا وليس في شئ غيره علاقتها بالزمن. ولكن قصاً يمتد حدثه لخمس دقائق يمكن له أن يمتد فيما يخصه، إلى فترة هي ألف مرة أكثر ولأ، شرط أن تكون تلك الدقائق الخمس مملوءة بوعي استثنائي، بيد أنها يمكن أن تبدو قصيرة كل القصير، وإن كانت بالنسبة إلى استمراريتها التخيلية، تبدو طويلة كل الطول.

وإنه لمن الممكن من جهة أخرى أن تكون استمرارية الأحداث المعروضة متجاوزة إلى اللانهاية استمرارية القص الخاصة التي تقدمها مختصرة. فالزمن هو في الوقت نفسه "عنصر القص" و "موضوعه" وإن ما تؤكده هذه المحاولة عن الزمن، هو أن الرواية التي يتبدى فيها هي "رواية الزمن". "صحيح أننا طرحنا منذ قليل سؤالاً لمعرفة ما إذا كان بالإمكان أن نروي الزمن ولكننا لم نطرح هذا السؤال إلا لكي نعرف أن مانراه هو حقاً مخطئاً في القصة الجارية" (24).

إذاً، إن المحاولة هي التي تمنح الرواية المعنى ووجهة النظر التي توجد فيها: ولا تستطيع الرواية أن تعيش بدونها، فقد كان بإمكانها أن تطبع دون الرواية على الأقل. إن الطبيعة الفلسفية للرواية مدعومة بالطبيعة المجردة للشخصيات، التي لم تبدع إلا لكي تحمل المذهب /١٨٦/ الذي تميز عنه، فـ "سيتاميريني" Settembrini، هو ليبرالي وعقلاني، و"نافتا" Naphtha بنينى ولا عقلاني، وتفرقه عبادة قلقه للموت. ولا تخفى عناوين الفصول طبيعة الفصول طبيعة الحوار الفلسفية شرط أن تقدم بصيغة سخرية: "خروج عن الزمن" "تحليل"، "شك وإفكار"، "أحاديث طاوله"، "موسوعة"، "ممالك لله وللخلاص المنحرف"، "Humaniora"، "بحوث"، "عمليات روحية"، "شكوك عظيمة".

كان يمكن للخطاب أن يكون بلا نهاية لو لم تقطعه الحرب: هناك تزامن للأفكار كما أن هناك روايات - تزامنية في الأحداث - الأحداث التي تتكسب بلا نهاية.

وتسجل بنية رواية "رجل بلا مزايا" أفضل أيضاً المكانة التي يحتلها التجريد. وإن تقسيم كل منها إلى فقرات لكل منها رقم خاص يسمح لـ "موزيل" أن يقطع الحدث (إذا افترضنا أن في الرواية حدثاً: وإن الواقع يثبت أنه كلما كان الحدث أقل أهمية كان المكان أكثر مناسبة للفكر وإن الحدث متناسب عكساً مع الفكر، "همنغواي" مقابل "موزيل")، ويسمح له التقسيم إلى فقرات أن وقف صورة بطله، ويوقف أفكار هذا الأخير. وهكذا يتلو زيارة "أو لريش"، الرجل بلا مزايا، لأصدقاء طفولته "والثروكلاريس" الفصل الخامس عشر وعنوانه "ثورة ثقافية"، الذي هو رؤية لنهاية القرن التاسع عشر وللانفعال الذي تلا تلك النهاية في التاريخ السحري لتغيير القرن.

ويتناول الفصل السادس عشر "مرضاً غريباً في العصر" "أولريش" مصاب به، ولكن صورة المرض يمكن أن توجد بدون. وتبدو الشخصيات كما عند "مان" مسحقة بالنظريات التي تحملها إنها كريتيدات <sup>(٩)</sup> مهددة [كما تبدو في] (الفصل السادس والأربعين، [حيث نجد]، إن الحقى والأخلاق هي أفضل الموارد لـ تلك الحفرة الكبيرة التي نسميها النفس. ويقدّم هذا الفصل أفكار "أرنهائم" Amheim ، كما لفصل الثامن والأربعين الذي يتناول "مسر المطلق") وتصبح تلك الشخصيات "حالات" مثل القاتل "موسبروغير" Moosbrugger (في الفصل الستين الذي عنوانه "جولة في الملكة المنطقية - الأخلاقية). وربما حدث أن يعطى "موزيل" ، سعياً للسخرية، عنواناً مجرداً لفصل مخصص بتمامه لشخصيات الرواية (الفصل التاسع والثمانون: ينبغي أن يعيش في عصره"، الفصل الخامس بعد المئة : ليس الحب الفالاس دعابة).

إذاً، إن الحدود /١٨٧/ مزالة بين المحاولة والرواية بين "أولريش" ومبدعه الذي يحل منطقة محل منطق شخصية، لأن "موزيل" يريد أن يظهر "كل ما حلم به الإنسان، وكل ما فكر به، وكل ما اراده". <sup>(١٠)</sup> وإن المسودات التي وضعتها الطبعة الفرنسية في آخر المجلد (نقلاً عن الطبعة الألمانية التي قام عليها "أولف فريزي") تشهد تماماً بالخيال المجرد: "المشكلة الأولى من جديد: ... إنها مشكلة انهيار الثقافة (وفكرة الثقافة). هذا ما عمله في الحق الصيف الرابع عشر (١٦)". وتشهد أيضاً بالبحث عن خاتمة فلسفية تقوم على تعريف "الطوباويات" الثلاث (طوباوية العقلية الاستقرائية أو طوباوية الحالة الاجتماعية المطروحة، أو طوباوية الدراسات).

إن القص الطوباوي يستدعي الخطاب العقلي. لهذا تقف رواية لعبة الكريات الزجاجية <sup>(١١)</sup> لـ "هيرمان هيس" (١٩٤٣)، يبحث عن اللعب فيه "توليف بين العلوم والفنون". وتحتّم (على الأقل في قسمها الأساسي، بغض النظر عن "السير" الثلاث التي تتم القص) برسالة "جوزيف فالي"، أستاذ في اللعب يعرض فيها أسباب استقالته (ص ٣٤٦ - ٣٦٩): إن ملكة "كاستالي" Castalie هي إخفاق. ولكن هذا الإخفاق لا يولد من سلسلة من اللغامرات، بل يولد على الأرجح من تطور جدلي وثقافي خالص: هذه "الحالة النفسية الضيقة" معرضة بطبيعتها لأخطار داخلية وخارجية. أنها "أدارت ظهرها للتاريخ" ولكنها (الحالة النفسية) تظل قطعة من التاريخ، وشمرة تطور "يوشك أن يحدث تغيراً في السلطة" وفي حال حدوث اضطرابات فإن لعبة كريات الزجاج خاسرة. ينقطع القص في اللحظة التي يفاجئ بوجود الزمن التاريخي فيه: إن الرواية هي موت النظام الطوباوي.

لقد حل "هيرمان بروخ" في روايته "موت فيرجيل" (١٩٤٦) للسالة بطريقة معاكسة: فبدلاً من أن يكتب رواية إلهام كتب رواية تاريخية. وإن آخر ساعات البطل المحتضر معروضة على شكل حوار داخلي (ولكن بضمير الغائب). إذاً يكون تأمل الشاعر في هذه اللحظات فلسفياً بشكل طبيعي: "الهرب، الهرب أبها الليل، يا ساعة للشعر! لأن الشعر هو العين المتخفّرة، العين في الظل الخفيف وبما أن الشعر لجة النظر العميقة، والاستباق العجيب وهو معرفة بالغروب، فإنه /١٨٨/ انتظار على العتبة إنه مشاركة وانفراد في الوقت نفسه [...]، إنه الوداع بلا رحيل الهروب بلا حركة، إنه الشعر" <sup>(١٢)</sup>. الألب بحث عن الحقيقة، ولكن الخطاب بلا نهاية، ذلك لأننا إن استطعنا

معرفة الحياة، فإننا نستطيع أن نعرف الموت الذي يظل نقطة غامضة في قلب الرواية: "في الواقع، إن هذا وحده ويفضل معرفته بالموت، لأنه استطاع أن يعي اللانهاية، قادر على المحافظة على الابداع كل فرد في داخل الابداع مثلما أن الابداع داخل كل فرد أيضاً كل فرد أيضاً" (٢٨). ترجع الواقعة الروائية إرادة "فيرجي" حرق "الإنبيدة" إلى فلسفة الأناب التي تظهر في ذلك الحوار الرائع بين "فيرجيل" و "أوغست" Auguste.

ويوجد في صلب علم الجمال وفي صلب الفلسفة نقص في المعرفة: "يمكن للإنسان أن يقود تفكيره حتى يصل به إلى الآلهة ويتخفى أن يكنيه هذا - أه! إن إدراك الإنسان بلا نهاية، ولكنه عندما يلامس اللانهاية يرد إلى الوراء" (٢٩). لقد ارتضى "فيرجيل" النقص في الفن عندما عفا عن إتلاف الإنبيدة. ولكن إن كانت المعرفة تقاس بشدة الاقتراب من الموت، فإن رواية الاحتضار هي رواية المعرفة: ويأتى "فيرجيل" للحاضر على ذكر "الفعل الذي يتجاوز أى لغة، وهي آخر كلمات الكتاب. وتجاوزت الفلسفة في الحوار الداخلي، الذي ينقطع عندما يصل إلى ذروته: فينطبق صمت الرواية مع صمت الميتافيزيقا وتضمنت اللغة أمام ما وراثية أى لغة.

وبذلك تتجه الحدود بين الرواية والمحاولة الفلسفية إلى الإلغاء إبان القرن العشرين. ويعود إلى الظهور من جديد ما كان قد جرب من قبل بكل جنبة يعود إلى الظهور في عصر تؤدى فيه البحوث الشكلية في الأناب وفي الفنون الأخرى دوراً أساسياً، باعتبارها تسلية وذلك بطريقة لعبية - وإن الرواية الجديدة ليست علامة من بين علامات أخرى للبحوث الشكلية. "الأوليبو" Oulipo الذى هو قليل الشهرة مع أنه دال كل الدلالة في هذا المجال. تتلف رواية "الحيز" لـ "جوليوس كورتازار" (١٩٦٣) الترجمة الفرنسية في عام ١٩٦٦، من قسمين أحدهما الرواية والآخر المحاولة. وهي موزعة إلى مئة وخمس فقرات مرقمة، ويمكن أن نقرأها، كما نعرف حسب تسلسل الصفحات: الرواية أولاً، ثم المحاولة. أو أنها تقرأ حسب ما يدعو إليه المؤلف "بدءاً من الفصل الثالث والسبعين، ثم تتابع القراءة حسب ١٨٩/ الترتيب الذى يقترحه المؤلف في نهاية كل فصل" ("طريقة استخدام").

ويتهى القسم الذى يتضمن الرواية في الفصل ذى الرقم (٥٦) (ص ٣٦٢ من الترجمة الفرنسية)، ويملؤه مئتان وثلاث وعشرون صفحة تتضمن المحاولة ("وهو فصل يمكن أن يتخلى عنه"، كما يكتب كورتازار).

إن للقراءة التعليقية تصترم الفصل بين الأجناس وإن كنا لانقرأ المحاولة فإن هذا يؤكد الاتجاه الشعبى الذى لا يقرأ، إن قرأ، إلا الروايات، أما القراءة "الصينية" (٥) فإنها تشبه الفقرات المجردة في مونتاج بارع، ولكنه مصرح به، ومعرض ومعلن. القراءة الأولى جدية، والقراءة الثانية ساخرة، مثل الرواية (٣٠)، ومثل "الحيز" في حين أنه ليس هناك من لا ينظر نظرة جادة إلى رواية لعبة الكريات الزجاجية" (مع أنه من جانب آخر، يستحيل أن نلعب هذه اللعبة، لأن "ميسه" يتظاهر بإعطاء قواعد هذه اللعبة، دون أن يعطيها أبداً) بل إن هناك من لا ينظر نظرة جادة إلى رواية "موت فيرجيل"

يتراقق في قرننا المجددون المساويين، والمجددون المضحكون (فلكل من) (كنن، وبيريك، وكورتازار، وكالفينو): "منهج: [عند الأول] السخرية، و[عند الثاني] دوام النقد الذاتي، و[عند الثالث] الحفاظ [وعند الرابع] للخيال الذي لا يسخر لشيء" (٣١).

يهدف كورتازار، بعيداً عن اللعب، إلى تغيير دور القارئ. فإن كان ما يريده الروائي الرومانسي أن يفهمه القارئ وإن كان الروائي الكلاسيكي يريد أن يعلم، فإن الروائي الحديث يريد "أن يصنع من القارئ شريكاً، ورفيق طريق. وأن يحصل منه على التزام، بما أن القراءة تُلغى زمن القارئ لتنتقل إلى زمن المؤلف. وإن القارئ بذلك مشارك، في التجربة التي يحققها الروائي ومؤسس لها، في اللحظة نفسها وبالشكل نفسه" (٣٢). وبذلك، فإن القارئ سيشارك في إبداع المحاولة في الرواية وفي إدراجها فيها وفي موتاجها، انطلاقاً من "صلصال تعبيري، ومن 'مخطط أولي للشكل'. إذاً، يجد المؤلف من جديد نظرية الألب المعاصر الذي يرى، منذ "ولان بارت" في القراءة ضرباً من الكتابة وفي عقد القراءة منافساً للاختراع. ونستطيع في النهاية أن نتصور موزاييك الفصول وكأنها متامة، تستخدم لإيقاع المجهول في الشوك، وكأنها نسج عنكبوت للقبض عليه: "ولكن المجهول يحاصر أميباتنا" (٣٣) من كل الجهات. أستطيع أن أعرف الكثير، أو أن أعيش حياة مثيرة، بمعنى من المعاني ولكن ما يبقى، ما أجهله يقترب حينئذ ويهرش /١٩٠/ رأسى بأظفوره القاسي (٣٤). إن تشابك البقايا الروائية والتأملات الفلسفية والاستشهادات والنصوص النسوية للكاتب "موريللي Morelli" يوحي بقدر ما يعرض ويستبدل بالتسلسل العقلاني للأحداث المساحات الفارغة والفجوات: "خليط"، أو ضرب من "التخلص الذي لا يرحم" (٣٤).

ونجد السخرية العنيفة مشتركة في المونتاج المتتابع للمحاولة والمقص عند كاتب آخر، أصبح فرنسياً (وكتب كتابه "فن الرواية" باللغة الفرنسية) إنه "ميلان كونيتيرا". لا يتردد المؤلف في تحديد شكل روايته قاطعاً القصة: "كل هذا الكتاب هو رواية على شكل تغيرات. تتابع الأقسام المختلفة كمراحل مختلفة في رحلة تقود إلى موضوع، وإلى فكر وإلى حالة جديدة وفريدة يضعي فهمي لها في الاتساع [...] إنها رواية عن الضحك وعن النسيان" (٣٥).

ولا يتعلق الأمر هنا برحلة ميتافيزيقية للبطال (وهو شكل يستعيده كثير من الروايات: أو أن البطل هو الرحلة أو كـشخصية (K = ك) في رواية "الحلكمة"، وتأتي الأحداث تبحث عنه، ونجد في الأدب المعارضة القيمة بين البدو والحضر)، ولكن الأمر يتعلق برحلة الروائي. ويبدو الموضوع المزجج منذ القسم الأول (الرسائل المفقودة) من "كتاب الضحك والنسيان".

إنه (الموضوع) يتعلق بفلسفة التاريخ. ويسمى "كونيتيرا" انطلاقاً من حدث، هو الغزو الروسي لبوهيما عام ١٩٦٨، إلى مستوى الفلسفة، لأنه يتساءل عن شروط تحقق الأحداث التي يرسمها، دون أن يتوقف عن سبر أغوارها، وتقليب وجه الأمر فيها مع احتمال عكس العلاقات المعتادة بين الأروغ العام والحبكة العامة.

إنّ ماهو عند الآخرين أفق، يصبح عنده (كونديرا) مهماً كل الأهمية: «إنّ الحدث التاريخي الذي يتّسّى في ليلة واحدة يتجدد من جديد، وهو إذا لم يُعد ثانوياً في قصّ الرواي، ولكنه مغامرة مفاجئة تحدث في خلفية أكثر جزئيات الحياة الخاصة تفاهة»<sup>(٣٧)</sup>. ويصبح التفكير في الإمبريالية السوفياتية والنظام الذي تفرضه فلسفة في الليكثاتورية. ويتمثل هذه الفلسفة في النسيان الذي تفرضه: «ولكى لايتى شبح الذكرى السيئة ليحول البلد عن ١٩١/ حبّ البرى، المتجدّد، ينبغى أن يصير إلى العدم ربيع براغ ووصول الدبابات الروسية تلك الوصفة في تاريخ جميل»<sup>(٣٨)</sup>. الشخصيات ممحّوة شأنها شأن التاريخ نفسه. أمّا الضحك فإنه مرتبط ارتباطاً غريباً بالنسيان، ونحن نعرف ذلك. لأن المؤلف يعرض علينا نظريته في (القسم الثالث، الفصل الثاني): «إنّ من ينفجر بذلك الضحك الانتشائي هو بلا ذكرى وبلا شهوة، لأنّه يطلق صيحته في لحظة في العالم الحاضرة ولا يريد أن يعرف شيئاً»<sup>(٣٩)</sup>. ويعرب هذا الضحك المتفرد عن التوافق مع العالم، ومع الوجود، وفيما وراء الدعابة (الدعابة التي هي إحدى روايات «كونديرا»)، لذلك فإنّ كلّ الكائنات، وكلّ صنّاع القماش، وكلّ الجنرلات، وكلّ الأحزاب السياسية، متفقون بخصوص هذا الضحك ..<sup>(٤٠)</sup>. ويكمل المؤلف نظريته عبر الفصول المتزايدة وهو غير مسرور من تقديم هذا الضحك في حالة الحركة (ويخصص نوعي الضحك): «ص ١٠٠-١٠٢)، هناك ضحك ملائكي وضحك شيطاني: «وفي حين أنّ ضحك الشيطان يشير إلى عبثية الأشياء، فإنّ الملاك يريد على العكس من ذلك أن يتمتّع برؤية كلّ شيء هنا على الأرض منظماً ومتصوراً بهدوء، وجميلاً مفعماً بالمعنى».

إنّ الضحك الشيطاني هو الأول، لأنّه يتصرّف أمام الأشياء المصرومة من المعنى بتشهير وإغراء في الوقت نفسه (وإنّ الأشياء أكثر خفة مما تبدو عليه، إنّها تتركنا نعيش بحرية أكثر، ويتوقّف عن تعذيبنا تحت ضغط جنينته الصارمة) أمّا ضحك الملائكة الذي يريد حماية الله، وخلقه، والسلطات، فإنّه ليس إكثليداً للضحك الشيطاني.

وبذلك تكون المفاهيم مقدّمة مع تطبيقها في أن معاً: فنجد مقطعاً للقصة المتخيلة، وفصلاً للتمام، كما لو أننا لا نستطيع أن نبرز لأنفسنا، أو لقرائنا ماتحتوي القصة المتخيلة من الفكر، وإننا بالقالى لا نستطيع أن نُجسد التجريد في رغباتنا حينئذ، نتذوق لذة الجنسين الأدبيين مختلطين (وبذلك يعكس رواية - القضية التي تُفسد الرواية بالقضية، وتفسد القضية بالرواية) - وهما اللذة تخاطب الحواس (حتى تصل بها إلى الإثارة التي تنشرها سرديات «كونديرا»)، واللذة التي تخاطب العقل. ويقدم المؤلف في مقطع مُخصّص لـ «حماقات الموسيقى»، وبطريقة محسوسة (نزّهة مع والده) وبطريقة مجرّبة يقدم العلاقة بين موسيقى الروك والنسيان «أظنّ/ ١٩٢/ أنّه كان يريد أن يخبرني بوجود حالة أصيلة للموسيقى، حالة تسبق تاريخها، حالة تسبق أول تساؤل، وأوّل تأمل، وأوّل عرفٍ للارزمة motif وأفكرة وئيسية thème.

ويتعكس في هذه الحالة الأوليّة للموسيقى (الموسيقى بلا التفكير) الحماقة التي تتعايش مع المخلوق البشري. وكان ينبغى لكى تترقّع الموسيقى عن هذه الحماقة الأوليّة، أنّ يتوفّر الجهد



الكبير للعقل والجسد، وكان ذلك جهداً جالياً سيطر على قرون من التاريخ الأوربي وانطلقاً في قمة اتجاهه كأنه سهم من الألعاب النارية» (٤٠).

إذاً، يحاول «كونديرا» أن يحدّد ويحقق رواية لا يمكن أن تُتّم بها سابقة على الفكر، بل هي على العكس، تجمع الموضوعات بطريقة تفضي إلى بناء رواية الفكر. لذلك يدرّج الفكر في الرواية بطريقة مُحَنّدة أيضاً، في فصوله الخاصة متجاوزاً بذلك العرف والتقليد، في الرواية الكلاسيكية ينبغي أن يكون الفكر متخفياً، مُقسماً بين الشخصيات ومرموراً إليه، أمّا هنا [عند كونديرا] فإنه كبطلات المؤلف معروض عارياً.

### تقنية ورؤيا: من برناتوس إلى مالرو

يَتَهَجّم «سارتر» في مقالاته الثأرية المنشورة في «المجلة الفرنسية الجديدة» والتي جُمِعت بعد ذلك في كتابه «أحوال»، على الفلسفة الأرسطوطاليسية من «جان جيروود» إلى «فرنسوا موريك» الذي هو كـ «الله» ليس روائياً، ولكنّه لا يتهجّم على «برناتوس» (هل قرأه؟ وهل عرف كيف يتناولها) ولا يتهجّم على روائى آخر يدين له مؤلف رواية «الجدار» (سارتر) بالكثير (بما في ذلك كلمة «المبشّر»، إنّه أندري مالرو. مع أنّ الجوهر يسبق الوجود يسبق الفرد عند «برناتوس» ومالرو». وعند جوليان غرين» أو «سولجنستين» soljenestyn. فقد تخطى كلاماً «برناتوس» ومالرو» عن الرواية في سبيل المحاولة، كما لو أنّ الأولى لم تكن أبداً إلا وسيلة الثأنية.

تَمُحى رواية «تحت شمس الشيطان» أمام رواية «المقبرة الكبرى» / ١٩٣ / تحت القمر» ورواية «الغزاة» أمام رواية «أصوات الصمّة». أمى قرابة بين المؤمن والمهلدة؟ ليس «برناتوس» مؤلف رواية «الفؤ» - طبعى، إنّ رؤيا العالم عند «برناتوس» هي التي تُهَمّ من الرواية الكلاسيكية. وإنّ تلك الرؤيا هي بالتأكيد، مكوّنة من صور، ومناظر، وشخصيات مُستدعاة عفوياً من أعماق الطفولة، ولهذا كان مؤلف رواية «الحلم المزعج» شاعراً. ولكن تلك الرؤيا تلحظ في العالم الواقعي الأثر المستمر للفؤ - طبعى. ويتوصّل المؤلف إلى الكتابات المقدسة وإلى تقليد المسيح، متخفياً وراء الخطاب التقليدي والنفسي والاجتماعي. إنّ النبوة تزاحم الواقعية، والمأساوي يزلح الحرية، والحكي تزلحته تدخلات المؤلف. وإنّ الميتافيزيقية هي في كلّ مكان، وإنّ كان الفكر والفن الدينيان ميتافيزيقيين بالضرورة، فإنّها «الميتافيزيقا» هي المحيط الذي انبثقت فيه القارة الروائية.

وإنّ مايورهم بعلمة «برناتوس» ويخفيها هو أنّ تلك الفلسفة مسيحية: إنّنا نَظُنّ أنّنا نتخلص من أحد أكبر فناني عصرنا، ويسعر زهيد، عندما نسمّ بسمه تلحق به الضرر - في حين أنّها لاتلحق الضرر، حتى في الصين، أو في بريطانيا الكبرى، بلدان ليس لهما بالتحديد إرث كاثوليكي، بـ «فرنسوا موريك» الذي يوحى فَنّه بالطائفة.

لنضع الإيمان جانباً (وهذا ما فعله «الرو» في حديثه عن «برنانوس» كما لم يستطع أحد فعله) أولنتخيل أن جهد التبشير نفسه يوضع في خدمة العلم أو العبث أو مغامرة الكتابة ونجد للناس الفرنسي لـ «موسستوفسكى» (الذى لا يحجبه الدين).

### برنانوس Bernanos

لا ينحصر فكر «برنانوس» في مقطع، أو استهلال أو خاتمة، في رواياته. ويمكن أن نقرا فكره في تضريب الأشكال التقليدية للرواية البلاكية (كما هو الحال من قبل عند أحد أساتذته وهو «باربى دو إورفيللى» (Barbey d'aurevillat)). ونقرأ فكره قبل كل ذلك في رسم الشخصيات.

فعلم النفس لا يتوقع شيئاً، ولا يظهر من الإنسان شيئاً، هي «ليل لم يولج أبداً»<sup>(٤١)</sup>. وكما هو الأمر في الشعر البيهليزى /١٩٤/ فإن الأفراد تسوبهم مشاعر لا تعزلهم، ولكنها مشتركة بين البشر جميعاً: الملل، والحقد (والحقد على الذات) واللذة مطلوبة لذاتها، اليأس (إغراء اليأس، في رواية «تحت شمس الشيطان») و«العكس، السلام، والفرح (عنوان إحدى رواياته). يلقي المؤلف على شخصياته نظرة، هجومية حيناً وبفاعية حيناً آخر، ولكنها في كل الأحوال قائمة من كان آخر: كما لو أنها إلهية، ليس لأنها تعلم وتحكم، ولكن لأنها تحب: «هاهى إذن تحت أبصارنا تلك الصوفية الساذجة»<sup>(٤٢)</sup>، ولأنها تلتقى، ليس بتلك «الكمية الصغيرة والفقيرة من الأسرار» التى يتحدث عنها «الرو» بعبارة مشهورة، ولكن لأنها تلتقى بالسّر الخفى: أفضل الفرضيات النفسية [...] عن أعياننا فقط سراً خفياً، ترمق العقل فكرته وحدها. «إن المعتدين، إن وجدوا، والأبطال والقديسين هم كاشفو هذا السر، أما التافهون فيُسخرُ منهم، وهم في النهاية مطرودون، الرهبان والكتاب والأكاديميون والبرجوازيون والأرستقراطيون: «لقد حلمت بالقديسين، الأشكال الوسيطة لنوعنا، والحمد أن تلك الأشكال الوسيطة لا تكاد توجد، وأن القديسين والأبطال هم وحدهم الذين يُقام لهم وزناً. إن الأشكال الوسيطة هي خليط ورواسب - من يأخذ قبضة عشوائية منها يستطيع كل الباقي»<sup>(٤٣)</sup>.

إنّ، إنَّ القديس هو البطل الحقيقي للقصة، إنّه الناطق باسم الفكر المسيحى و«العصفور- المرسل» (كما يقول بروسست). وإنَّ قِلَّة قليلة من الروائيين، تجرأت على استخدامه، إلا في الرواية التاريخية (مثل رواية «مسكين أسير» asside لـ «كازانتازاكيس kazantzakis»)، وقلة قليلة منهم هي التى قمت به كما هو، وذلك لأنه كان يمكن له بالتحديد أن يهدم الرواية. ويتخذ بعض القصص للتخيلة نموذجاً في اجناس أدبية أخرى، التراجيديات أو الملحمة أو المحاولة، أو القصيدة، ويحوّل «برنانوس» حياة القديسين، والسير الورعة إلى رواية تغوح منها رائحة الكبريت وتقطر منها الدماء.

فالقديس «الرجل القوّ» طبيعى<sup>(٤٤)</sup> يعيد في نفسه إنتاج شهوة المسيح وقيامته: فـ «دونيسان» Donissan في رواية «تحت شمس الشيطان» و«شانتال دوكلير جيرى» chantal de clergie في رواية «الفرح»، وخوروى الريف في «اليوميات» كلّ هؤلاء يقتلون من «الحياة» المثالية،

لأنهم يتجاوزون مأسى رهيبة، ويصطلمون بالجرمين وهم يكتفون بنار اتصالهم بالله. وتتصل رؤيا البطل برؤيا الروائي ١٩٥٠/ : «إن الرؤية في بعض الأحيان تكون وحدها امتحاناً نود لصعوبته أن يكسر الله المرأة. سنكسرهما يا صديقي... لأنه من الصعب البقاء وقوفاً عند قدمي الصليب، ولكن الأصعب من ذلك أن تُحقق فيه باستمرار (٤٥) .... وكما أنه لا يكتفى أن نرى الله فإنه ينبغي أيضاً مواجهة الشيطان: «يلقي الله بنا بين الشيطان وبينه، وكنتنا وسيلته الأخيرة» (٤٦).

إن ما يعطى المشاهد للمساوية الكبرى، التي تسبق كل تحليل نفسي (كما لاحظ ذلك «مالرو» في تقنيته لـ «يوميات خوري الريف»)، هي تلك المشاهد حيث يكون هناك مواجهة بين القديس والشيطان. رابيس هناك مايساوي اللقاء بين القس «دونيسان» والنخاس في رواية تحت شمس الشيطان (٤٧)، إنه إعادة إنتاج روائية لإغراء المسيح في الصحراء. إن الشيطان يترك النفوس الضعيفة وشأنها، ليتفرغ للقديسين. وإن كل إيماء وكل كلمة، في هذا المشهد هي في الوقت نفسه واقع، بل هي واقعية ورمزية لأنها تحيل إلى معنى ديني، فضلاً عن أنها تتناول قصة أخرى. ولذلك يضع «دونيسان» فجأة في الريف المظلم. وإن المتأمة التي يتجول فيها، والمشحونة بالرمزية المكانية الزمانية هي على عكس المتأمة عند «روب غرييه»، فهذه مفرغة بعناية من أية دلالة فيف رواية (في التيه): والأطر التي يصفها هي أطر جهنم. ويستخدّم «برنانوس» كى يظهر صورة الشيطان، الوسائل الواقعية التي هي وسائل العجيب *le fantastique*: المأسى اللا مفيد، والحاجز غير المرئي الذي يمنع من التقدم واللبلب الغامض، وفي النهاية «الحضور» ولكنه حضور نخاس يبدو في الظاهر أنه منحدر من «موباسان» *Maupassant*.

ثم يحصل بعد ذلك للتجلى البطيء للشيطان إلى أن تحين اللحظة التي يفجر فيها (٤٨) بفعل أراء «السامري الجلف» الذي يتصنع الاهتمام والحب «كالشيطان مع المسيح». إن التاريخ الأساسي، التاريخ المقدس، إذاً الميتافيزيقي، ككل تفكير بالأصل، هو الذي يمنع الرواية معناها.

يتميز الفن الروائي عند «برنانوس» بالجزئيات غير المتوقعة، النخاس الذي يُقيل «دونيسان» على فمه، وكان يسرى في جسد هذا الأخير برد قارس. بعد ذلك، يستعيد القديس سلطته على الشيطان ويتنصر عليه بالصلاة والنظر. إن الحقيقة لا توجد إلا في النظر القديسي، الذي لا علاقة له بالاختراق النفسي. إن شمس الله انتصرت على شمس الشيطان. إنه [القديس] شخصية عبر ذاتية *Tranaprsnel* ١٩٦/ في مشهد عبر تاريخي *Trmshistorique*، وتحدث لغة هي في الوقت نفسه يومية ومقدسة: «إننا نحلك في أيماننا هذه الإثجيل كما لو أنه قص (٤٩) وإن العكس هو المطلوب منا هنا.

إن الرواية تتجاوز الفرد لتتصل بالحياة، وتُظهر معناها (كما في رواية «الزمن المستعاد» عندما يؤكد «بروست» أن «الحياة الحقيقية هي الأدب». أو على الأقل «الحياة الواضحة والمضاهة»): «يعرف رجل الأخلاق أن أمامه هذه الشخصية الماكرة والمحالة، هذه الجثة المموهة التي ننخدع بها كما ينخدع بها الآخرون حتى تجعلها أولى نظرات القاضي، فيما وراء الموت

تتطابق قطعاً ولكنّ القديس هو إمامنا بالحالة التي سيكون عليها أمام القاضي، وإنّنا هنا ندرك بنظرة ثاقبة الحياة في قِيَضِها، كما لو أنّها في حالة الولادة، الحياة بحقيقتها وليس (كما يود الناس أن يظن) الحياة المنقوصة التي: يتحصن فيها الإذلال<sup>(٩٠)</sup> على الدوام وبذلك ندرك نبعا وجدينا من جديد<sup>(٩١)</sup>.

إن التاريخ في عالم الشيطان العالم الذي أصبح روائيا لكي يحصل على دلالة محسوسة على حدود العالم للرئى منك من الداخل. مربود إلى الخطايا الأصلية إنه وبارادة غير محسوسة تنظيم الفوضى ملحة حقيقة للشر تجمع عشرات الرجال والنساء<sup>(٩٢)</sup> ونجد الحالة نفسها في العالم الكهلى المختلط بالأول: ليس أفضل من أن نعبر عن الفو- طبيعى بلغة مشتركة وشائعة وبكلمات الحياة اليومية<sup>(٩٣)</sup> حينئذ يصبح المنظر نفسه والوصف ميتافيزيقيين: فالشيطان "نجم الصباح المنكر: "عبد الشيطان" Lucifer أو الفجر المزيف، يقف في وجه عدالة الفجر التي ترهص بيوم الحساب<sup>(٩٤)</sup>. إن كلّاً من المشاهد الكبرى في رواية "تحت شمس الشيطان" تختتم برمز مستعار من الطبيعة أو من الأشياء: وتذكر أحذية القس "دونيسان" في غرفته بأحذية "فان غونغ"<sup>(٩٥)</sup> أما الغرفة فإنها توحى، وهى خالية، "بالسر البسيط لحب عظيم". وهكذا، فإن هناك باستمرار "واقعتين تطابق كل منها الأخرى".

وإن تاريخ "موشيت" Mouchette كله موجود خفية في صور الطبيعة وفي الطريق وفي المستنقع الصغير وفي البيت وفي النافذة. <sup>(٩٦)</sup> كل الأمكنة مسكونة عند محب التأمل، وكل الأمكنة مسكونة بالأرواح عند المخيل، (كما هى الحال عند "غرين" و "موريك").

إن "برتافوس" ١٧٩/ مسكون بالمعنى الذي يود أن يعطيه لرائاه بسبب اهتمامه "بإدخال مصائب الإنسانية في النظام الروحي"<sup>(٩٧)</sup>. هذا النظام هو عند الروائي أدبى في المكانة الأولى: إنه ينظم القصة المتخيلة.

## مالرو

لقد ألحقت رواية "إغواء الغرب"<sup>(٩٨)</sup> بروايات "مالرو" وهى فى المحل الأول، حوار أفكار، على شكل رسائل (كالرسائل الفارسية). ويقود المصير الأسمى لـ "مالرو" الذى لم ينشر أى رواية بعد رواية "جوارات التتبرغ" (الطبعة الأولى عام ١٩٤٢) إلى التساؤل إن لم تكن رواياته قبل كل شئ حوارات مكسوة بشئ من القص وإن يكن الخطاب وصوت المؤلف يحمل القص نفسه وصوت المؤلف.

إن للمحادثة حصاة الأسد فى رواياته ولكنها ليست كما هى عند "ناتالى ساروت" : ليس هناك أى مائدة نفسية يتبقى توضيحها، وليس المراد أن نجعل "كيو" Kyo يتحدث لنقدم طبيعته ولكن لكي يعبر عن أفكاره. وكل حوار هو مكان للمواجهة بين نظامين أيديولوجيين أو لتوافق بين متناقضين فى عالم هو كما قال مالرو: فى "دوستوفسكى"، أقل تعديلية فى الأصوات مما يظن. "أما فيما يخص "دوستوفسكى" فإنكم قد قرأتم مذكراته".

وإن كان هناك من استطاع أن يجد عبقريته في جعل قصص بماغة تتجاوز فإنه في الحقيقة "دوستوفسكي" [...] وإن جماعة للمضحكين عنده هم فرقة تطرح على أبطاله السؤال الأبدي: "لماذا خلقنا الله؟" (٩٨) فالمؤلف في كل مكان لأن الشخصيات ليست إلا "افتراضات".

إن للبطل صورة ولكنها ليست واقعية ولكنها "لاواقعية" تنتصب إلى لا واقعية الفن: حينئذ، كل شيء مباح، وحتى منح المحاولة صوت الرواية (هناك جانب خيالي في الكتابات عن الفن ويعيش بعض الفنانين في هذه الكتابات كشخصيات الرواية) ومنح الرواية صوت المحاولة.

ونسمع في حوار رواية "جوزات التنبيرغ" على الرغم من الاتفعال صوت المنظر، ولننس العناوين والعبارات أمثال "كان أبي يجيب" أو "كان مولبيرغ Mollberge يستأنف" : "إن التاريخ مكلف بإعطاء /١٩٨/ معنى للمغامرة الإنسانية - نحن لانفكر كالألهة [...]، إلا بما يسمح لنا التاريخ بالتفكير فيه وإنه [التاريخ] ليس له بلا شك أي معنى [...] الإنسان مصادفة، وإن للعالم في جوهره مصنوع من التسيان. "يبلغ الحوار أوجه في الصيغة والمثل السائر، الذي تنسبه ذكرتنا بصعوبة لشخصية متميزة (في حين أن "الكلمة" عند "بلزك" تفرق البطل فإنها عند "مالرو" تجعله خيالياً) (٩٩) لتعلمنه: "الحياة لاتساوى شيئاً، لكن [...] لأشئ يساوى الحياة" (لنراهن أن بعضهم يمكن أن ينسب هذه الجملة التي قالها "غارين" في رواية "الغزاة لسارتر).

وإنه لمن، الصحيح أن "التيشير La Predication نفسه الذي يسيطر على الشخصيات والحكمة، ليس إلا وسيلة للإبداع: وهو ما يبقى به الألب أدباً وأيس فلسفة، إنه ما يفصل "بلزك" عن "جوزيف مويستر" Joseph de Maistre، و"دوستوفسكي" عن "سولوفيف" Soloviev. (٩٩)

وإن انصرف "مالرو" إلى الفنون التشكيلية فذلك لأنه ترفض أن يستعيد الواقع وإغراء للفرضية. إن التجريد في الرواية هو النظرية، والتجريد في الرسم هو الإبداع الكلي، بعيداً عن الواقع.

ونهبط من النظرية إلى الرواية. عندما يتحدث "مالرو" عن علاقات الروائي والإنسان مع ذكرياته (وإن كان هناك رجال يعتبرون أن حالة التذكر التي تسم الحياة هي حالة إنقاذ وآخرون يعتبرون أنها حالة تهديد متزايد على النوام فإن الفارق بين هذين النمطين أنهما من أكثر الأنماط التي يمكن أن تفصل بين الناس عمقاً) ثم إنه "مالرو" يتحدث بعد ذلك، بعد البرهان، عن مشهد الرواية [فيقول]: "هناك مشهد بخصوص ذلك في القسم الضائع من رواية "الصراع مع الملاك" (١٠٠). هناك نوعان من الروائيين، أولئك الذين يقيمون مشهداً "بخصوص ذلك"، وأولئك الذين ينجس الـ "بخصوص ذلك" عندهم - إن أنجس من مكان آخر - بغفوة بعد كتابة المشهد ومنها.

وما دام ذلك كذلك، فإن "مالرو" لا يؤلف إلا بطريقة المشاهد (عندما نشر "غاليلام" كما كانت الموضة حينئذ، قطعاً مختارة من روايات "مالرو" فإن هذا الأخير اختار للكتاب عنوان "مشاهد مختارة")، وعلى أنه لم يكتب أبداً للمسرح إلا مشهداً نهائياً في رواية "الشرط البشري" (١٠١)، فإنها

[المشاهد] هي ما يراه عدد الروائيين الآخرين. فالمشهد، في الحقيقة هو المكان الوحيد في الرواية الذي يستطيع الروائي فيه أن يتكلم بضمير مرتاح، محتجماً ١٩٩/ بالشمسية، إنه المكان الوحيد أيضاً حيث يستطيع أن يقسم صوته على عدة أفواه.

لقد قلنا إنه لا يوجد حوار في الموسيقى، ولعله لا يوجد حوار أيضاً عند "مالرو" ولكن ما عنده هي أفكار معروضة بشكل متتابع وبطريقة متتالية. تتداخل اللازمات (\*) Les themes كما هو الأمر في المتابعة (\*\*) La fugue حيث تكون كل تلك اللازمات لـ "جان - سيبيستيان باخ".

أما المظهر التشكيلي، أي الروائي، للمشهد، في رواية "الطريق الملكية" أو رواية "الشرط البشري" فإنه ينحدر من "دوستوفسكي" ومن "كونراد" اللذين أخذ عنهما "مالرو" ومن الثاني دون أن يصرح بذلك، أخذ عنهما وسائله (١٣): إن رواية "الطريق الملكية" بالنسبة إلى رواية "قلب الظلمات" تشكل ما تشكله رواية "الشرط الإنساني" بالنسبة إلى رواية "الإخوة كرامازوف".

يتجاوز البطل الشخصية [عند مالرو] كما وجدنا عند "برناتوس" : فهو يبسط وينمن كل ما ينتمى إلى التحليل النفسي الكلاسيكي لكي لا يجسد إلا الرؤيا التي تتجاوز (١٤). حتى لو كانت نخبه الشخصيات تخفي من رواية إلى أخرى كما أظهرت تلك السيدة "موتى" Moatti، وحتى لو كان التشير لم يعد له المضمون نفسه من رواية "الغزاة" إلى رواية "الشرط البشري"، ومن هذه إلى رواية "جوزات التنبرغ"، فإن ما هو مشترك بين كل هذه الروايات، مهما كان عدد الشخصيات (١٥)، ومهما كانت درجة تعقد الحبكة، وتنوعات الحدث التاريخي، هو تقنية المبرش. وبالطبع، أسلوبه. وبذلك نسمع لهات "سترافينسكي" Stravinski في الأوركسترا المضمخة "تقديس الربيع" Sacre de Printemps، كما نسمعه في أعماله الموسيقية التي تؤلف لتعزف في مكان ضيق: والأسلوب، هو قبل كل شيء ما لا تكون به صفحة مجربة عند "مالرو" منتزعة من محاولة ميتافيزيقية، أو من فلسفة للتاريخ (فـ "مالرو: ليس "سبينجلر" Spengler، كما أن "دوستوفسكي" ليس "سولوفيفيف") : [وهذا الذي تكون به صفحة لـ "مالرو" غير منتزعة من ... هو] الإيقاع والإسمار، والطباق والأصيفة، والحيوية الفنية. وإن ومضات أكثر الأنكباء شهرة تتلام بسره مع نظام العقول، ومع الاتغلاق في جمود البراهين: ومن هنا يتبع جانب من سوء الفهم بخصوص رواية "أصوات الصمت": وعلى العكس، إن تلك البنية الفارغة التي تقيمها رواية المغامرات، منذ أصل الرواية تبقى النموذج. وبخبرنا ذلك النموذج أن تجاوز الحدود والتسكع وقبول خطر الموت والزمن المتصور / ٧٠٠/ كاستقبل ينبغي إيجاده والمكان كطريق ينبغي تعبيده وأن تلك البنية يمكن أن تمثل بالمعنى: فـ "كونراد" الذي يتهم الديكتاتورية والبوليس الرئسي في رواية (تحت عيون الغرب)، والجمهوريات العسكرية في أمريكا الجنوبية في رواية "نوسترومو" Nostromo، والإرهاب الأعمى في رواية "العمل السري" : انعكس فنه كمتنبي بالمستقبل ليحل رموز عصرنا. ولكن البنية الفارغة تستطيع الذهاب أبعد من ذلك أيضاً: ولست أدري ما أصل القول إن القص ذا المظهر الواقعي عند "كافكا" يستدعي على الدوام تأويلات أخرى تمنحه دائماً دلالات أخرى؟

وهذه ليست حالة "لوجين دابيه" Eugene Dabit ولا حالة "ريمون غيران" Raymond Guérin ولا حالة "ريفيرزي" Revverzy ولا حالة الروائيين من الثلاثينات حتى الخمسينات المجددين في الواقعية وفي البرودة البائسة. هل هناك في رواية "الماكمة" أو في رواية "القصر" دعوة ملحة للعمل المجازي؟ لا يتنزع "كافكا" المعنى، والميتافيزيقيا إلا ليجبر القارئ على وضعها من جديد في أعماله في حين أن "روب - غرييه" يصنع آلة تمنع التأويل. وإن لرواية "الخيم الإصلاحي" شكل قصص أسطوري ضخم، سيكون مفتاحه مرفوضاً - ولكن أيًا كان يستطيع صنعه.

إن أعمال "كافكا" هي قوالب بركانية تغطي فيها حجم المعنى دون أن تخرج أبداً. ولا تحمل لنا أي بعد ايديولوجي، أو أي ناطق باسم المؤلف نتائج التحليل: لما يعد هناك خاتمة، ولا زمن مستعاد. لم تعد الميتافيزيقيا هنا، في العمل، ولكنها في الخارج. ولأنه من المستحيل أن نطمح بالمكان الأول وتترك الفلسفة كل الفلسفة في الوقت نفسه [لهذا] فإن عقليات مختلفة كل الاختلاف مثل "بروخ" Broch و"مالرو" تستعين بدين مستقبلي.

إن العمل الفني بالنسبة إليهم شيء ذو نهاية ومكتمل، رمز العالم ورمز النشاط الإبداعي. وإن العمل الأدبي يوحد "العناصر العقلانية واللاعقلانية للحياة"، ويحمل بـ "صورة كلية للمعرفة": "وإن القيمة نظرة على التاريخ وربما أيضاً في فلوبيكم انتم فلن تتأخروا في ملاحظة أن الإنسان لم يستطيع أبداً العيش دون أن يشبع حاجاته الميتافيزيقية" (١٧) / ٢٠٧.

(\*) Marelle . الحيز: كلمة عامة تسمى بها اللعبة التي يمارسها الأطفال على رجل واحدة يغمزون بها حبراً شمن مريعات ولا ينبغي أن يقف الحجر أو تمر الرجل على أشغالها.

(\*) أى إلى كتابة المحاولة باعتبارها جسدًا أدبيًا.

(\*\*) فى الأصل radiographier والمعنى الحرفى هو: كنت أصورهم بالأشعة وأنا أظن أنني أنظر إليهم.

(\*) L'essai dans le roman . المحاولة فى الرواية وتعنى بالمحاولة هنا البحث الذى التشرى الذى لا يخضع لمعايير التحالف المعروفة والذى يعالج موضوعاً ولا يتقضى كل جوانبه. أو يجمع عددًا من اللغات ويمكن أن تكون المحاولة فلسفية أو تاريخية أو سياسية. (للترجم)

(\*) مقدر Posée لأنه مكتوب ويذكر Niece لأنه لا متجز.

(\*) فى الأصل... Consacree Par L'auteur a son existence identifiée a L'Existence . ونلاحظ أن كلمة "الوجود" هى مرة بالحرف الماندى وهو الوجود الخاص وهى فى اللة لثنائية بالحرف الكبير "E" وهى تدل على الوجود للخالق أو العام. (للترجم)

(\*) Caritides . كريتهلات وهى عبارة عن تاتيل توضع مكان الأصعدة فى الصارة . (للترجم)

(\*) (للترجمة للفرنسية منشورة فى دار "كلمان ليفى" Calmann Levy ، عام 1955 الصفحات ٢٠ ، ٢١

(\*) La Lecture (marelle) ، القراءة "الحيزية" نسبة إلى رواية "الحيز" لـ كورتازار" والتي تحدث المؤلف فى السطور السابقة عن طريقين لقراءتها. (للترجم)

(\*\*) notre amibe a nous نوع من أصغر الحيوانات الطفيلية. (للترجم)

(\*) La mortification لمحة الجسد بكبح الشهوات وما أثبتته هو المعنى للجائزى. (للترجم).

(\*) = Ches Malraux il L'irrealise pour L'universaliser أى أن الكلمة عند مالرو تعميل البطل خيالياً لتجعله عالمياً (للترجم).

(\*) بالمعنى الموسيقى وهى صورة نغمية تكون موضوع قطعة موسيقية. (للترجم)

(\*\*) قطعة موسيقية مؤلفة بأسلوب الغنائية (وهو لحن يشاف إلى آخر على سبيل للصاحبة) تشكل فيها اللازمة وتقليداته المتتالية أقساماً يبدو أن كلا منهما "يهرب من الآخر ثم يتبعه". (للترجم).



## الخاتمة

### لقد أحدث القرن العشرون اضطراباً في تسلسلية الأجناس الأدبية.

كانت الرواية تبدو في القرن التاسع عشر أقل أهمية من الشعر والمسرح [وهي اليوم] لا تجلس في الصف الأمامي فقط، بل إنها امتصت كل الأجناس الأخرى، إنها تنافس الشعر مستخدمة وسائله، عندما تنافس بنيتها بنية البيت الشعري، عندما تمتلئ بالاستعارة، أو عندما تلعب بموسيقى الكلمات وتأخذ من المسرح المنولوج والحوار، وهذه ليست بالتأكيد هي المرة الأولى، ولكنها [أخذت ذلك] حتى لا تصبح بعد كلاماً وتفسيره: حينئذ يمكن للرواية الحوارية أن تمر في الإذاعة وفي المسرح وتستعير من النقد الأدبي غاياته ووسائله، عندما تقدم بنفسها نظريتها في الأدب، وكما هو الأمر عند «بروست» تقدم تحليل بعض الأعمال العظيمة وتوجد الفقرات الجمالية في الرواية مكاناً للفلسفة في بعض الأحيان. لقد كان لحوارات «أفلاطون» طابع روائي، وإن روايات عصرنا توازي تلك الحوارات فلسفة إذا، إن للجنس الروائي مستقبل، أو يلحق به فنون اللغة وعلومها: فرواية «انبعاث فينيغن» تعادل البحوث اللسانية لأنها امتصتها وفي النهاية، تفكر الرواية هي نفسها: وتقدم جمالياتها الخاصة، أو إنها تغير نفسها من رواية للفنان، إلى رواية للرواية.

وفيما وراء ما ذكرنا، نظرت الرواية صوب الفنون الجميلة فأعطى كل من «جويس» و«بوتور» و«بروخ» و«بروست» لأعمالهم بنية موسيقية، بوساطة تركيب الفقرات، والإيقاع، ورنين الجملة وأراد «بروست» أيضاً أن يبنى رواية «في البحث عن الزمن المفقود» مثل كاتدرائية / ٢٠٢ / [واراد] «بوتور» بناء رواية «ممر ميلان» [واراد] «بيريك» بناء رواية «طريقة استخدام الحياة» مثل بناء وإن بعض القصص المتخيلة لـ «كلوسوفسكي» Klossowski، ولـ «روپ غريب» وحتى لـ «جيرود» (في «اختيار المتخفين»، الشخصية التي تجسد المصير)، مستمدة من لوحة، وفي

اللحظة نفسها التي كان فيها «ماكس أريست» يؤلف روايات مصورة، كان «بروتون» يدرج في رواية «نجا» كثيراً من الصور لكي تحل محل الوصف، وكان «بوزاتي» Buzzati ينشر القصص المرسومة تتعايش في الخلاصات الكبرى للقرن الأشكال القديمة مع أكثر الأشكال جدة لقد أرينا وصف النوع الثاني، متصورين التاريخ الأدبي، لا على أنه تاريخ الرجال العظام، والمعارك الكبرى، والأحداث، ولكن على أنه تاريخ الجماعات، والمفكرة متوسطة.

ما الذي يجمع بين «بروست» و«بوتور» و«جنجر» و«غراك» و«جويس» و«بروخ» و«كافكا» و«سارتر»؟ وإذا فهمنا البنية التعددية للأعمال الروائية، فإننا نستطيع قراءة الأعمال الخاصة التي تقترحها مثلما ترجعها هي كان الحلم يتمثل بإيجاد قرن من الرواية الأوروبية بنظرة واحدة وعندما تصور «مالرو» قبل الحرب العالمية الثانية لوحة للآداب الفرنسي، كان بذلك يحلم بتاريخ بلا حركة، أصبح تشكيميا، ويه «توقف عند صورة جديدة». مئات الروائع مقابل نظرة واحدة.

## تعاليق المؤلف





Organization of the Alexandria Library (GOAL)  
المنظمة العامة لمكتبة الإسكندرية

## الفصل الأول:

- (١) على سبيل المثال ب فان دن هوفل Heuvel، شعرية الأداء ج. كورتى J.Corti.
- (٢) ف. كافكا، المؤلفات الكاملة، مكتبة البلياد، ١٩٨٠، مجلد ٢، ١٢٥١ .
- (٣) انظر كتابنا «بروست والرواية»، الفصل الأول «مشكلة السارد»، منشورات غاليمار ١٩٧١، سلسلة «TEL» ١٩٧٨ .
- (٤) مكتبة «البلياد» أربعة أجزاء، ١٩٨٧ - ١٩٨٩ .
- (٥) انظر: ب.موراندي P.Morand، «قصيدة إلى بروست»، «مصاييح باقتواس»، إلى المتفرد ١٩٢٠ .
- (٦) ف. غروفر F.Grover، خمسة لقاءات مع «أندريه مالرو»، «عن لوى - فيرنان سيلين»، غاليمار، سلسلة أفكار ١٩٧٨، ص ٨٦ - ١٠٢ .
- (٧) هـ. غودارد H.Godard مقدمة إلى «سيلين» روايات، مكتبة «البلياد»، ١٧ الجزء الثالث، ص ١٢، حول مفهوم «الرواية - السيرة الذاتية»، وانظر أيضا: هـ. غودارد، شعرية «سيلين» غاليمار.
- (٨) المصدر السابق، ص ٩٤ .
- (٩) استشهد به «م. ريمون» M.Raimond نقاد عصرنا، وجيد غارينييه ١٩٧١، ص ٥٢ .
- (١٠) مفكرة، ٧ أيار ١٩١٢ «كهوف الفاتيكان» نشرت على حلقات مسلسل في صحيفة «L'Humanite»، من ١٢ - ٢٠ تموز سنة ١٩١٢ .
- (١١) ي. دافيه Y. Davet، دليل «كهوف الفاتيكان» مكتبة «البلياد»، ص ١٥٦٨ .

(١٢) حول هذه الشخصية، انظر: أيروتون، مختارات من الفكاهة السوداء، كتاب الجيب ١٩٧٢، ص ٣٣٣ .

(١٣) «كهوف الفاتيكين» مكتبة البلياد، رسالة - مهداة إلى ج. كوبر J. Copeau، ص ٦٧٩ .

(١٤) م. باختين «جماليات الإبداع اللغوي»، غاليمار، ١٩٨٤، ص ٣٩ - ٤٢ .

(١٥) لا تحمل هذه الكلمة حكماً قيمياً: ففي الأوبرا نفسها وفي مقطوعة خماسية: مثل «ريغوليت» Rigolette يستحيل أن نسمع ما تقوله كل شخصية بانفراد.

(١٦) «المحانة، والمحانة الضمنية»، «عصر الشك»، غاليمار ١٩٥٦ .

(١٧) انظر: الكتاب الهام لـ «كلود - ادموند ماني» C. E. Magny، «عصر الرواية / ٢٠٤ / الأمريكية» منشورات «سوي» Seuil ١٩٨٤ و «جان بول سارتر» «بخصوص جون نوس باسوس» ١٩٦٩، مؤلف ١، ص ١٨ - ٢١ (مقال ١٩٣٨)، «الذي كان يعتبره حينئذ أعظم كاتب في أيامنا».

(١٨) أندريه مالرو، روايات، مكتبة البلياد، ١٩٤٧، ص ١٣١ .

(١٩) نفسه، ص ١٤٨ .

(٢٠) جيل رومان «الرجال ذوو الإرادة طيبة»، مجلد ١، السادس من تشرين، فلانماريون ١٩٣٢، ص ٢٨ .

(٢١) «المؤجل» «سبل الحرية»، المؤلفات الروائية، مكتبة البلياد ١٩٨١، ص ٧٥٣ .

(٢٢) نفسه، ص ٩٦٨ .

(٢٣) نفسه، ص ١٠٢٥ .

(٢٤) «موت أحدهم» غاليمار سلسلة «فوليو»، ص ١٣ .

(٢٥) استشهد به ج. بيرزاني و «م. أوتران» و «ب. خيرسييه» و ج. لوكارم. الأدب الفرنسي منذ ١٩٤٥، ص ٤٧١ .

(٢٦) ص. بيكيث، الصورة، منشورات «مينوي» Minuit، ١٩٨٨، ص ٩ انظر «المعجم الصغير» الذي صنّفه ل. جانففيه L. Janvier بيكيث يتحدث عن نفسه «منشورات» سوي» ١٩٦٩، وبالتحديد لفظة «صوت»، ص ١٨٠ - ١٨٥ «أ. سيمون» A. Simon «بيكيث»، بلفوند ١٩٨٣ «الكلمات والصمت»، ص ١٣٨ - ١٤٣، و «ن. ايلمان» R. Ellmann «صموئيل بيكيث» لا أرض بلا رجال (تعبير مستعار) من رواية «انبعاث فينيقن» لـ «جيمس جويس» F. Wake يعني تهكمياً الفنان، واشنطن مكتبة الكونغرس، ١٩٨٦ .

- (٢٧) لبردى قوريه «غرفة الأطفال» غاليمار، سلسلة «التخيل»، ١٩٦٠، ص ٦٢ .
- (٢٨) عن هذا الموضوع انظر ج جينيت «مداخل» ص ٢٨٠ - ٥٢ .
- (٢٩) باستثناء «بيريك ترافن تورشفان» B.T. Torsvan المسمى «ميرينو ترافن». مما لا يكاد يكون اسما مستعاراً. وترافن (١٨٩٠ - ١٩٦٩) عاش حياة غامضة، وهو مؤلف رواية «كنز جبال مسيرا مادر» (١٩٢٧).
- (٣٠) ظهرت اول رواية عربية (٥) (مصرية) معاصرة باسم مستعار «مجهول»: زينب (١٩١٤) بقلم «فلاح مصرى» والواقع أن حسين ميكل الذى يشهر بمثلئى الاضطهاد فى مجتمع بلاده، انطلاقاً من افكار اجتماعية حديثة، ويخشى ردود الفعل، لا يوقع على الرواية باسمه فى البداية.
- (٣١) «ف. فيتو» F.Vitoux «حياة سيلين» غراسيه، ١٩٨٨، ص ٢٠٣ .
- (٣٢) من أجل نمطية المقدمة انظر: ج جينيت «مداخل» منشورات «سوى» ١٩٨٧، ص ١٥٠ - ١٧٠ .
- (٣٣) الذى كنا نجده سابقاً عند «لاتسون»، انظر كتابنا «النقد الأدبي فى القرن العشرين»، ص ١٨٢.
- (٣٤) أ. جيد «روايات». مكتبة البلياد، ص ٣٨ .
- (٣٥) ١٩١٣
- (٣٦) أراغون «الفجور» غاليمار، ١٩٢٤، ص ٥ .
- (٣٧) جورج «تقرير برودى» غاليمار، سلسلة «فوايو» ص ٨ .
- (٣٨) انظر: «ف. بوث» W.Booth «بلاغة السخرية»، منشورات جامعة شيكاغو، ١٩٧٤ .
- (٣٩) «... أقوله لكم على الفور. ربما سألنى كل شيء».
- (٤٠) «د. كيلنغ» «مؤلفات»، مكتبة البلياد، ١٩٨٨، ج ١، ص ٣٣٥ .
- (٤١) «المسرمنون». ترجمة فرنسية-غاليمار، سلسلة «التخيل»، ص ١٧٧ .
- (٤٢) نفسه، ص ٢٨٧ .
- (٤٣) مجلة «الشعرية» Po'etique، عدد ٣٦.
- (٤٤) غاليمار، ص ١٢٢ .

(٤٥) «أ. بيراندوني» A. Berrendonner «عناصر التداولية اللسانية» منشورات «مينوي»، ١٩٨١، ص ٢٢٣ .

(٤٦) انظر في فن جديد «البحث» محاولة في النقد القويدي، فلمازيون ١٩٧٩ .

(٤٧) منشورات «مطبوعات المدينة»، ١٩٥١ .

(٤٨) جمع هذه التحقيقات الصحفية في مجلد «ف. لأكسان» F.Lacassan في سلسلة ١٠ / ١٨

(٤٩) «سيمونن ك»، مطبوعات المدينة. مج ٤، ١٩٨٨، ص ٦٧٦ - ٦٧٧

(٥٠) نفسه، ص ٧٨٤ .

(٥١) نفسه، ص ٧٩٠ .

(٥٢) عن ظروف كتابة رواية «بيغري»، انظر مقدمة، طبعة ١٩٥٧، «سيمونن ك»، ص ٤٧٨ .  
٤٨: يشرح سيمونن كيف انتقل من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب بناء على نصائح «أ. جيد» الذي كان يطبق في النهاية، لكن لصالح زميل له، النصيحة التي أسداها إليه «بروست» قائلا: «تستطيع أن تروى كل شيء، بشرط ألا تقول أبدا «أنا».

(٥٣) «ج. ل. خورامير»، «م. شابسال»، «ر. بيور»، «ج. شانسيل»، (الذين صورت «كشوفهم الشعاعية» في أشرطة) ولستشهد أيضا بأفلام «أستريك» ASIRUC عن سارتر، وأفلام «كيجل» Keigel ، أو «درو» Drot، عن «مالرو» وأفلام «مارك اليفريه Allegret عن «جيد»، التي تعتري على اعترافات قيمة، فمنذ نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، بقي في الذاكرة بحث «جيل هيري» J.Huret عن الرمزية، وبحث «أغاتون» Agathon عن «شبيبة اليوم».

(٥٤) انظر: «ر. مارتان دوغارد»، «المؤلفات الكاملة»، ج ١ ص ١١١ - ١١٢ مقارنة بين طريقة القص (١) وطريقة القص (٢) .

(٥٥) منكرات، ص ١٢٠ - ١٢٢ .

(٥٦) وثائق نشرها «أ. أنغريمي»، «الملفات التحضيرية لرواية «رجال ذوو إرادة طيبة»، «نكاتر جيل رومان»، عدد ٥، فلمازيون ١٩٨٢، ص ٣٠ .

(٥٧) نفسه، ص ٣٩ .

(٥٨) «ج. رومان»، «هل فعلت ما كنت أريد؟» ص ١١٢، استشهد به «أنغريمي»، نفسه، ص ٥٠ .

(٥٩) استشهد به «أنغريمي»، نفسه ص ٦٤ .



(٦٠) نفسه.

(٦١) نفسه، ص ٧٤

(٦٢) نفسه، ص ٨٧ .

(٦٣) نفسه، ص ٢٣٩ .

(٦٤) نفسه، عدد ٦، ص ٤٩ .

(٦٥) «في البحث عن الزمن المفقود»، مكتبة البليّاد، أربعة أجزاء، ١٩٨٧-١٩٨٩ .

(٦٦) منشورات «كولب» Kolb، غاليمار ١٩٧٦ .

(٦٧) كلمة «عربية» إضافة مني ابتغاء الدقة: لأنه رواية «زينب» المكتوبة بالعربية والمُعبرة عن احتكاك العرب بالحضارة الفريجية، رواية عربية، وليست «مصرية» وحسب.

## الفصل الثاني :

- (١) ابورشيد، أزمة الشخصية في المسرح المعاصر، دار نشر Grasset، ١٩٧٨ .
- (٢) سلسلة Uge ١٨/١٠، «التحقيقات الكبرى» (حيث يذكر عدد آخر من الروائيين، Beraud Gendrars, Leroux, Macorlan)، ١٩٧٦ / ٢٠٦ / .
- (٣) جمع نصويج جاك ريفيير Jacques Riviere عن مارسيل بروست (١٩١٨ - ١٩٢٤) T.Laget، في كتاب J.Riviere، بعض التقدم في دراسة القلب البشري، غاليمار، ١٩٨٥ .
- (٤) في البحث عن الزمن المفقود، ط. تاديه، ١٩٨٧، المجلد الأول، ص ١٩ .
- (٥) المصدر السابق، ص ٥٥٨ .
- (٦) المصدر السابق، المجلد الثاني، ص ٢٢٩ .
- (٧) المصدر السابق، ٢٧٠ .
- (٨) م.س.ص ٤٧١ .
- (٩) م.س.ص ٣، ص ١٣١ .
- (١٠) م.س.ص ١٥٣ .
- (١١) م.س.ص ٨٥٠ .
- (١٢) الهاربة، ط. تاديه، اختفاء البيرتين، المجلد الرابع، ص ٣٤ .
- (١٣) روبير موزيل، رجل بلا مزايا، ترجمها فيليب جاكوتي Ph.Jacottet، طبعة سوى Seuil، ١٩٥٦ إعادة الطبع ١٩٨٢، والمجلد الأول، ص ١٧٦ - ١٧٩ وانظر أيضا A. Longuet-Marx بروست وموزيل، المطبوعات الجامعية، ١٩٨٦ .

(١٤) ص ١٨١ .

(١٥) انظر M. Raimond ازمة الرواية، J. Corti، ١٩٦٧، ص ٢٥٧ - ٢٩٨، يذكر بوضوح تقليد جيورجيو مونولوج الداخلي (جوليت في بلد الرجال، Grasset، ١٩٢٥، ص ١١٥ - ١١٩، الطبعة الأولى، Paul، ٤٠، ١٩٢٤)، اللية الكرنية J-R.Bloch (١٩٢٥)، قصة Berl ٤٠ القصيرة «زحل» (١٩٢٧)، بعض صفحات A.Cohen ل Solal (١٩٣١)، للكفن (١٩٣١) لـ Jean Schlumberger وجان داريان لـ Leon Bopp (١٩٢٤).

(١٦) جان باريس Jean Paris، جيمس جويس بقلمه، طبعة سوى Seuil ١٩٥٧، ص ١٢٧ .

(١٧) جيمس جويس، رسائل، ترجمة ماري تاتيه، مج ٢، غاليمار، ١٩٨١، ص ٢٢٤ .

لقد تعرفت في هذه القصة القصيرة نقاطاً كثيرة كنا ناقشناها خلال Notti Bianche، لقد تلقى لاريو Larbaud، من جهة أخرى، مخطط أوليس في تشرين الثاني، ١٩٢١ استعداداً للمحاضرة التي سيقفها في السابع من كانون الأول ١٩٢١ في مكتبة بيت أصدقاء الكتب، شارع Odeon، التي نظمها أرين موني Adrienne Monnier وقد طبعت هذه المحاضرة في المجلة الفرنسية الجديدة NRF (الأول من نيسان ١٩٢٢)، وجمعت في المجال الانكليزي عام ١٩٣٦ انظر V.Larbaud، «بخصوص جيمس جويس و (أوليس)» NRF، الأول من كانون الثاني ١٩٢٥ .

(١٨) فيما يخص العلاقات بين لاريو وديجاردان Larbaud et Dugardin، انظر لاريو، الأعمال الكاملة، مكتبة البلياد، ص ١٢٤٣ - ١٢٤٥ .

(١٩) سيعلنون يروست «رؤيتها» تمام القطعة التي اعطاهما للمجلة الفرنسية الجديدة NRF عن نوم البيرتين في عام ١٤٢٢ .

(٢٠) انظر أيضاً «أكثر نصائح سرية»، مجموعة في المجلد نفسه.

(٢١) وليام فوكتر W.Faulkner، الأعمال الروائية، I، مكتبة البلياد، ص ١٢٤٠ .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ١٢٧٢ .

(٢٣) التي يسميها هو نفسه، كالتقيد الأنطو - سكسوني، «قياس الوعي»، Stream Of Consciousness (رسالة في ١٣ آذار ١٩٤٦، مذكورة في ص ١٥٢٤).

(٢٤) مذكور سابقاً، ص ١٥٤ .

(٢٥) ف. لاريو، المجال الانكليزي الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، ص ٢٠٠، الذي يعترف مع ذلك بوجود المونولوج الداخلي وأن العمل يتطلب قراءتين. ولكن «لاريو» في مقابل تلك يجهل

«جميعس»، عندما يذكر استعمال «العكس» الذي سيسلطة الروائي على كل واحد من شخصياته بدوره «ينكره» / ٢٠٧ / على أنه من إبداع فوكتنر. (الأعمال الكاملة، ص. ٢٠٥).

(٢٦) M.Nathan مقدمة لرواية فزهة في المخازنة، Stock، ١٩٥٧، ص ١١ .

(٢٧) V. Woolf، مذكور سابقاً، ص ١٤٦ - ١٤٧ .

(١٨) يوميات كاتب، ٢٧ حزيران ١٩٢٥، الترجمة الفرنسية G.Beaumont، طبعة دوروشى Du rocher انظر الصفحة ١٤٣ - ١٤٤، ١٥١، ١٥٧ .

(٢٩) المصدر السابق، ص ٩١ - ٩٦ (١٩٢٢).

(٣٠) الأمواج، ترجمتها M.Yourcenar، Stock - Biblio، ص ٢٠٩، قارن بـ يوميات كاتب ٢٥ تشرين الثاني ١٩٢٨، ص ٢٣٢: «ما موقفي بخصوص ما هو داخلي وما هو خارجي؟» انظر الصفحة ٢٤٥، ١١ تشرين الأول ١٩٢٩: «ذلك الوعي لأغنية العالم الواقعي، في حين أننا مدفوعون بالوحدة والصمت خارج العالم الصالح للسكن». والحدود الملتصقة بين الداخل والخارج تضع بذلك حداً لشخصية الرواية المستقلة، لم يعد هناك إلا «صوت يتكلم» (يوميات، ص ٢٥٨) أو أنه يجري لبعوته هو نفسه (المصدر السابق، ص ٢٧٧).

(٣١) أرى هذا الموضوع في السينما، لمارسيل ليربيى Marcel Lherbier وإساشا غيتري Sa-cha Guitry، وبيرنديللو Pirandello هو مؤلف واحدة من أول الروايات عن السينما (ندور...، ١٩١٥)، مونولوج جراح أصبح ذا حيسة.

(٣٢) استشهد بها L.Pirandello، R.Renucci، المسرح الكامل، مكتبة البلياد، ١٩٧٧، المجلد الأول «المقدمة»، الصفحة ٤٥ ويستشهد بيرنديللو، في البحث نفسه، بتشويوهات الشخصية، لآلفريد بيني Alfred Binet (المصدر السابق، ص ٥١).

(٣٣) المصدر السابق، ص ٥٢ .

(٣٤) واحد، شخص وعمة ألف، الترجمة الفرنسية، غاليمار، سلسلة التخيل، ١٩٣٠، ص ٤٩ .

(٣٥) م.س، ص ٧٣ .

(٣٦) م.س، ص ٩٥ .

(٣٧) م.س، ص ١٧٣ .

(٣٨) م.س، ص ٢٢٩ .

(٣٩) M.Raimond، أزمة الرواية، مذكور سابقاً، ص ٤١٣ وما بعدها.

(٤٠) المصدر السابق، ص ٤٣١ قارن به J.Riviere مذكور سابقا، الديسك الأخضر، حزيران ١٩٢٤، «فرويد والتحليل النفسي».

(٤١) انظر جان - بول سارتر، الأعمال الروائية، مكتبة البلياد، ١٩٨٢، الفطيان، حاشية ١. M.Rybalka, M.Contat، ص ١٦٥٧ - ١٦٧٨ . النسخة الأولى ضائعة بلا شك، «منجزة في عامين»، التاريخ الثاني ١٩٣٣ - ١٩٣٤ . والثالث ينتهى فى عام ١٩٣٦، اسمها «السوداوية» المراجعة التى فرضها غاليمار، الذى قبل المخطوطة عام ١٩٣٧ (اقتطاعات اقترحها Brice Parain) وإن غاستون غاليمار هو الذى وجد العنوان.

(٤٢) المصدر السابق، ص ١٦٦٤ انظر فى الانطباع الخاطيء عن الجده، من نقطة الانطلاق، ص ١٦٧٥، والإلتاع إلى L.Goldman، «أول الروايات حيث تكون الشخصية فى طريق الانحلال وحيث يصبح الفاعل إشكاليا إلى أقصى حد لاتصل إلى الأصل قط، وبالتالي، لا فى تاريخ الأدب ولا فى أى مكان آخر.

(٤٣) الطبعة المذكورة، ص ٢٠٠ .

(٤٤) لنذكر أن لغاتر مالت Malte Laurids Brigge لريلك Rilke الذى يعيش بطله - الراوى تلقاً ومعا، كما يقال (الطبعة المذكورة) لم / ٢٠٨ / يعتمد التأثير فى سارتر (انظر Rilke، مراسلات، ترجمة فرنسية طبعة Seuil ١٩٧٦ رسالة فى ٢٠ آب ١٩١٠، ص ١٥٦: «لا أستطيع التفكير دون بعض العرب بكل العنف الذى استخذه فى رواية «مالت لوريده» وبالطريقة التى حملنى فيها اليأس الناتج عن هذا الكتاب إلى رؤية الوجه العسى لكل الأشياء، حتى للموت، بحيث إنه لم يعد أى شىء ممكناً، ولا حتى أن نموت».) انظر ص ١٦١، ١٧٩ : «إن الشخصية المكونة فى قسم منها من أخطارى تفضمل لتتقضى....».

(٤٥) جورج برنانونس G.Bernanos، مذكور سابقا، ص ١١٨٥ .

(٤٦) المتصرن، ص ٤١٩ .

(٤٧) السابق، ص ٢٨٠ .

(٤٨) H.Broch، إبداع ومعرفة، مذكور سابقا، ٢٤٨ .

(٤٩) مذكور سابقا، ص ٢٨٥ .

(٥٠) موت فيرجيل، غاليمار، ص ٤٣٩ .

(٥١) مقتضن فى الكتاب الذى يحمل العنوان نفسه، غاليمار، ١٩٥٦ . انظر جان - إيف تاييه «البحث فى الرواية»، ناتالى ساروت «مجلة القوس» Arc، رقم ٩٥، ١٩٨٤، ص ٥٥ - ٥٩

- (٥٢) السابق.
- (٥٣) عصر الشك، ص ٧٢ .
- (٥٤) بين الحياة والموت .
- (٥٥) أربع نسخ بيعت عام ١٩٤٨ (A.Simon، بيكيت، بلغون، ١٩٨٣ ص ١٨٣).
- (٥٦) مالون ميتا.
- (٥٧) مذكور سابقا، ص ٥٠ .
- (٥٨) السابق.
- (٥٩) Cl-E. Magny، عصر الرواية الأميركية، مذكور سابقا، ص ٧٢ .
- (٦٠) مستشهد به في E.Hemingway، الأعمال الروائية، مكتبة البلياد، المجلد الثاني، ص ١٠٥١ .
- (٦١) م.ص ٢٧٩، «القتلة» آخر جمل القصة القصيرة.
- (٦٢) م.ص. ٢٨٦ فن السؤال بلا جواب نفسه، في بداية «من قتل المحاربين القدامى؟».
- (ص ٢٨٧): «من يضايقون؟[.....]؟ من أرسلهم؟[...؟] من المسؤول عن موتهم؟».
- (٦٣) انظر فصلنا عن المدينة.
- (٦٤) موت أحدهم، غاليمار، سلسلة Folio، ص ١٤٩ .
- (٦٥) مجموعة شعرية مطبوعة عام ١٩٠٨ .
- (٦٦) الرجال ذوو الإرادة الطيبة، فلا ماريون، مج ١، ١٩٣٢، ص ٨ .
- (٦٧) لكي نقتصر على فرنسا وبعض الأمثلة الأساسية في بريطانيا، نضع في حسابنا أيضاً الدورة الروائية لـ S.P.Snow (الغرياء والأخوة Strangers and brothers، ١٩٤٠ - ١٩٨٦) وأنطوني بوبيل (Anthony Powel الرقص على موسيقى الزمن Dance on the music of time، ١٩٥١).
- (٦٨) الرجال ذوو الإرادة الطيبة، مذكورة سابقا، ص ١٩ .
- (٦٩) في البحث عن الزمن المفقود، السجينة، مكتبة البلياد، مج ٣ ص ٥٨٣ قارن بالصفحة ٦٦٣، والحاشية ١، ص ١٧١٨ .

(٧٠) ألمع كافكا لكتابه تحت عنوان كان أكثر دلالة «الفسيان» أميركا هو العنوان الذي أعطاه ماكس برود Max Brod انظر حاشية كلود دافيد Claude David، كافكا، الأعمال الكاملة، مكتبة البلياد، مج ١، ص ٨١١. في نهاية الرواية كان على البطل أن يضيع حتى اسمه./ ٢٠٩ /

(٧١) كلود دافيد، م. ص.، ص ١٠٨٧.

(٧٢) كافكا، الأعمال الكاملة، مذكورة سابقا، ص ٥٤٣.

(٧٣) عصر الشك، ص ٧٢.

(٧٤) تحيل تلك المختصرات (التي توافق أولا اسم Humphrey Chimpden earwicker) حسب أنطوني بورخيس Anthony Burgess، تحيل إلى «عمومية الرجل الخطاء». ولكنها تسمع بكل أنواع التعبير: يأتي إلى هنا كل إنسان حيث «قلعة آل هوث وآل إنفريون»  
Houth Castle and Environs "Here Comes everybody" H2CE3 الخ.

A Shorte Finnegans Wake, Faber and Faber مختصر رواية «انبعاث فينغفن»، دار النشر فابر وفابر، ١٩٦٦، ص ٨.

(٧٥) انظر L. Dallenbach، كلود سيمون، طبعة سوى Seuil، ١٩٨٨.

(٧٦) J. Lecarme, B. Vercier, M. Autrand, J. Bersani، الألب في فرنسا منذ ١٩٤٥، ص ٥٩٣.

(٧٧) انظر M. Rieuneau الحرب والثورة في الرواية الفرنسية (١٩١٩ - ١٩٣٩) Klincksieck

(٧٨) P. Drieu la rochelle، كوميديا شارلوا، غاليما، ص ٥٧ - ٥٨.

(٧٩) مونترلان، روايات I، مكتبة البلياد، ص ٥٥٤ - ٥٥٥.

(٨٠) المصدر السابق، ص ٥٦٠.

(٨١) الخواء والليل، روايات II، مكتبة البلياد، ص ١٢٠٣٦.

(٨٢) روايات مونترلان، Sedes، ١٩٨٢، ص ١٧٩.

(٨٣) انهض والعب مع ذلك الغيار، ص ٥٥، استشهد بها M. Raimond، مذكور سابقا، ص ٢٠٠ - ٢٠١.

(٨٤) رحلة في عمق الليل، سيلين، روايات، مكتبة البلياد، ص ١٩٦٨، ص ٩٩.

- (٨٥) المصدر السابق، ص ٦٦ .
- (٨٦) المصدر السابق، ص ١١١ .
- (٨٧) المصدر السابق، ص ٤٨٩ .
- (٨٨) Pontalis, Lapanche مصطلحات علم التحليل النفسي، Puf، ١٩٦٧، ص ٤٤٠ .
- (٨٩) السجينة، في البحث عن الزمن المفقود، مج ٢ ص ٨٨٠ .
- (٩٠) ضد سانت بوف، مكتبة البلياد، ٦٤٤ - ٦٤٥ . ولاحظ فرويد أنه يمكن أن يكون هناك شعور بالذنب «قبل الجريمة» (في لا بلانش ويونتاليس، مذكور سابقاً، ص ٤٤١).
- (٩١) الزمن المستعاد، في البحث عن الزمن المفقود، مج ٤ ص ٤٨١ .
- (٩٢) لا بلانش ويونتاليس، مذكور سابقاً، ص ٤٤٠ .
- (٩٣) انتلر جان - إيف تاديه، رواية المغامرة PUF، ١٩٨٢، سيجوريف كونراد، ص ١٤٩ - ١٨٨
- (٩٤) Nostromo نوسترومو، الترجمة الفرنسية، غاليما، مج ٢ ص ٢٠٩ .
- (٩٥) المصدر السابق، ص ٣٦١ .
- (٩٦) غرامام غرين، لاحظ ذلك بيقية في مقالة تعود إلى عام ١٩٣٧ «مقالات مجموعة»، كتاب بنفوان، ١٩٧٠، ص ١٤٠ : يشبه كونراد الفرنسيين الذين كانوا سابقاً كاتوليكي، ويشبه على سبيل المثال مؤلف الشرط البشري).
- (٩٧) مقالات مجموعة، The Spy «الجاسوس» (١٩٦٨)، ص ٣١١ .
- (٩٨) انظر كلود دافيد، موجز القضية = Notice du Proces، كافكا، الأعمال الكاملة ٢ ط مذكورة، مج ١ ص ٩٥٣ - ٩٦٢ .
- (٩٩) المصدر السابق، ص ٤٥٣ - ٤٥٥ .
- (١٠٠) المصدر السابق، ص ٤٥٥ .
- (١٠١) يوميات، كانون الثاني ١٩١٨، كافكا، الأعمال الكاملة، مج ٣، ص ٤٦٩، / ٢١٠ /
- (١٠٢) غروب الشيوخ، غاليما، ص ٢٩، ٣٤، ٧٩ - ٨٠ .
- (١٠٣) المصدر السابق، ص ٣٦ .
- (١٠٤) المصدر السابق، ص ٨٣ .



(١٠٥) المصدر السابق، ص ٥٤ .

(١٠٦) الأعمال الروائية، ص ٢٣٥ .

(١٠٧) المصدر السابق، ص ٢٧٦ .

(١٠٨) المصدر السابق، ص ٢٥٤ - ٢٥٧ .

(١٠٩) المصدر السابق، ص ٢١٢ .

(١١٠) ص ١٩٩ .

(١١١) أعيد نشرها في حالات آ، وفي نقاد أدبيين، غاليمار، سلسلة أفكار، ص ٤٣ - ٦٩ .

(١١٢) سارتر، مقال ظهر في شباط ١٩٣٩ في NRF (انظر الحاشية ١١١ فيما سبق)، ص ٥٥ .

(١١٣) سارتر. مقال من عام ١٩٣٩، ظهر في مجلة NRF، وأعيد نشره في «حالات آ» وفي «نقاد أدبيين»، غاليمار، سلسلة أفكار، ص ٥٧، وفي الأسفل «لقد قدم لنا حينئذ روايات كروايات همنغواي»، شرط أن يبقى خارج الشخصيات وبما أن مورياك لم يكن يحس بالزمن، فقد كان عليه، «أن يتحول عن كتابة الروايات» إن هذا القول، باسم الحرية، هو تفكير ديكتاتوري: إن الزمن في روايات سارتر للتي لا تبرع بالإضمار ولا بالاختصار، يصبح لا نهائياً، ولا حله وفي النهاية، ينسب سارتر إلى مورياك (ص ٦٦) لكي يلخذه عليه، تصوراً للمشاهد الذي يقم الفعل الذي حكم عليه بأنه «مسرعى»، والذي سيكون بالتأكيد فعل سارتر وسيمون لويوفوار (حسب مذكرات هذه الأخيرة).

(١١٤) أظهرنا في مكان آخر كيف أن بطل القص الشعري هو، دون علم النفس، دعامة تجارية (القص الشعري، PUF، ١٩٧٨) وكيف أن بطل رواية المغامرات يتلخص ببعض الليزات البسيطة كل البساطة (رواية المغامرات، PUF، ١٩٨٢): إنه بطل رواية المغامرات (نريعة الفعل).

## الفصل الثالث :

(١) لقد حذف «جويس» وهو يصحح تجارب الطباعة، عنوان هذه الأناشيد، كما حذف «أبو لينير» علامات الترقيم من «الكحول».

(٢) I.Fonagy مجلة Langages، رقم ٣١، أيلول ١٩٧٣، ص ٩٨ .

(٣) رسالة في عام ١٩١٩ إلى J.de Gaigneron (رسائل مستعادة، ص ١٣١). انظر كتابنا «بروست والرواية» ص ٢٤١ .

(٤) انظر Enid G.Marantz، «تكون بلوخ Bloch» منشرة المعلومات البروستية، رقم ١٦، ١٩٨٥، ص ٥٠ - ٥٦، الذي يذكر بالفقرات العنيفة في معاداتها السامية من رواية «المعرض في الساحة» القسم الخامس من جان كريستوف Jean Christophe (ظهرت عام ١٩٠٨ - ١٩٠٩ في ثمانية أجزاء عشيرة) م. بروست، ضد سلفنت يوف، «روايات رولان» ص ٣٠٧ - ٣١٠ (قطعة من العدد ٢٩).

(٥) انظر Marie Machean، اللعبة المتفوقة، J.Corti، ١٩٧٣ .

(٦) سوزان والياسيك، غراسي = Grasset، ص ٢٥ / ٢١١ / .

(٧) رؤوس الحروف Il Lettrines، جان كورتى، J.Orti، ص ٢٩، انظر المجلة الأدبية، كانون الأول ١٩٨١ .

(٨) المصدر السابق، ص ٢٣ .

(٩) المصدر السابق.

(١٠) ساحل السيرتين، جان كورتى، ص ١٨ .

(١١) نابر كوف يضع في بداية رواية Ada شجرة نسب العائلة، لخمسة أجيال، الأولون ماتوا سنة ١٧٩٧ و ١٨٠٩، وولدت Ada في عام ١٨٧٢ .

(١٢) جان سافنوي، مكتبة البلياد، ص ٢٤٢ - ٢٤٦ .

(١٣) السابق، ص ٢٤٥ .

(١٤) السابق، ص ٢٧١ - ٢٧٢ .

(١٥) تحت عنوان عالم: «الرواية» وبتقديم الصفحات من ١ إلى ٢٧ انظر الطبعة المذكورة، ص ٤١١ - ٤٢٣، ١٠٢٦ .

(١٦) جان سافنوي، مذكورة سابقا، ص ٤٢٣ .

(١٧) السابق.

(١٨) السابق، ص ٨٧٦ .

(١٩) في البحث عن الزمن المفقود، ١٩٨٩، مج ٣، ص ٣٠٠ والعاشية I من الصفحة ١٥١٤،  
قارن بـ مفكرة عام ١٩٠٨، ص ٥٦ : «الوجه الأمري في حفيد ماجن».

(٢٠) «موت الأب»، آل تيولت، مكتبة البلياد، مج ١، ص ١٣٦٧ وما بعدها.

(٢١) السابق، ص ١٢٩٧ .

(٢٢) السابق، ص ١٢٤٣ .

(٢٣) السابق، ص ١٣٤٤ .

(٢٤) أربعة أجيال. ثلاثة في رواية Saga des Forsyte = سافا آل فورسيت (٦ أجزاء، ١٩٠٦ - ١٩٢٨)  
لـ «جون غالفورثي» John Galsworthy لتجد السافات العائلية الكبرى أصولها في  
اللحمة: كان لبريام Priam خمسون ولداً.

(٢٥) Bella، غراسي = Grasset، ص ١٤ نعرف ما تدين به هذه للجموعة العائلية لـ «آل بيرتيلو»  
(الأب مستوحى مباشرة من فيليب بيرتيلو)، كما يدين آل رويندل لآل بوانكاري.

(٢٦) السابق، ص ٥٣ .

(٢٧) ينبغي بلا شك أن نمنع اهتماما خاصا لروايات ارتكاب المحرمات بين الإخوة والأخوات:  
Ada لنابر كوف، الدم المحقون، لـ «مان»، «الأطفال المتعبون»، لـ «كوكو» «مسارة إفريقية»، لـ  
«مارتان دوغارد»، لباب للرواية العائلية وانحرافها، أو الرواية العائلية للعصاب، في حالته  
الخالصة.

الرواية في القرن العشرين - ١٧٧

(٢٨) مستشهد بها في الأعمال الروائية والمسرحية الكاملة لـ «فرانسوا موريyak» مكتبة البلياد، مج II، ص ١٢٢٧ .

(٢٩) السابق، ٦٧٢ .

(٣٠) جان بول سارتي، الأعمال الروائية، مكتبة البلياد، ١٨٨٣ - ١٨٨٥ .

(٣١) السابق، حاشية لـ M. Contat، ص ١٨٦٢ .

(٣٢) السابق، ص ١٨٦٣ .

(٣٣) السابق، ص ١٨٦٩ .

(٣٤) السابق، ١١٣١ .

(٣٥) منذ الصفحة الأولى، القسم الأول/المقاريات/ ٢٥ حزيران.

(٣٦) اللعب بالكلمات في موداعا أيها السلاح» وبـ «نراعي كاترين»، يعبر عن ذلك الغموض / ٢٢ /

(٣٧) جيل يذهب وآخر يثقله، ولكن الأرض تبقى صلبة أبدا/ الشمس تشرق أيضاً...

جميل ضائع هو بالفرنسية عنوان فصل من A Moveable Feast (حيث يثنى همنغواي على سيمون) وتوجد فيه لطرفة حاضرة (E. Hemingway)، الأعمال الروائية، مكتبة البلياد، مج ١، ص ٧٦٠).

(٣٨) «نراعي كاترين» همنغواي، «بليس هي حفلة» (A Moveable Feast) =).

(٣٩) «نراعي كاترين»، الأعمال الروائية، الطبعة المذكورة، ج ١، ٧٦١).

(٤٠) كما نيه على ذلك R. Ascoli، الذي يقرب منه الرواية أيضاً من الملمحة.

(٤١) مقابلات...، ص ٤٨.

(٤٢) السابق، ص ٤٩ .

(٤٣) S. Alexandrian، السريالية والحلم، غاليمار، ١٩٧٤، ص ١٢٧ .

(٤٤) مقابلات...، ص ٥٥ والمقصود في الحقيقة هو الفصل ١١١: «Nel mezzo del Cammin» =

edinostra Vita اقتباس من دانتي وبما أن «رواية أطفال ليمون» تقع في ١٦٨ فصلاً فإن هذا الفصل ليس في وسطها، ص ١٩٣ ...

- (٤٥) مقابلات... ص ٥٥.
- (٤٦) السابق، ص ٥٦.
- (٤٧) S.Alexandrian، تاريخ الفلسفة السرية، Seghers ١٩٨٢، ص ٢٠ وانظر أيضاً: «علم الفلسفة = Larithmosophie» ص ١٠٩ - ١٢٩ .
- (٤٨) نعى الكاتب الذى نشر دون أن يهتم به أحده.
- (٤٩) Les Presocratiques، مكتبة البلياد، ص ٥٦ .
- (٥٠) E.Male مذكور سابقاً. كتاب الجيب، فن، ١٩٦٨، مج ١، ص ٤٤ .
- (٥١) المصدر السابق، ص ٤٥. انظر الصفحة ٤٦: «تصبح بياتريس نفسها عدداً، ٩ تتحرر من التثقيث.
- (٥٢) فن الرواية، مذكور سابقاً، ص ١٠٧ وما بعدها.
- (٥٣) السابق، ص ١١٠ .
- (٥٤) السابق، ص ١١١ .
- (٥٥) Pale Fire بنفوان، ص ٢٢٩ .
- (٥٦) انظر كتابنا: النقد الأدبي فى القرن العشرين، بيلفون Belfond، ١٩٨٧، ص ٢١٠ - ٢١٢ .
- (٥٧) تعود فصوله الستة الأولى إلى عام ١٩٠٧ .
- (٥٨) السابق، ص ١١٣ - ١٢٦ .
- (٥٩) فى «مالرو والتكميلية»، انظر A. Vandegans، الشباب الأدبي عند أندري مالرو، Pau-vert، ١٩٦٤، ص ٧٠ - ٨٧ .
- (٦٠) Jarry، الأعمال الكاملة، مج ١ مكتبة البلياد، ص ١٢١٧ .
- (٦١) انظر W.Spies، ماكس أرنست، الإصاغات، جرد وتناقضات، الترجمة الفرنسية، غاليمار، ١٩٨٤ .
- (٦٢) (إعاد طبعها) F. Lacassin فى سلسلة ١٨/١٠ - UGE .
- (٦٣) انظر فى صياغة «الفجور» Libertinage، أراغون، لم اتعلم الكتابة قط أو «الاستهلاكات»، Skira، ١٩٦٩، ص ١٤ - ١٨ .

- (٦٤) السابق، ص ١٤.
- (٦٥) السابق، ص ٤٧.
- (٦٦) السابق، ص ٥٤ / ٢١٣ /
- (٦٧) مذكور في معجم الأعمال الأدبية Laffont - Bompiani.
- (٦٨) G.Charbonnier، حوارات مع ميشيل يوتون، غاليمار، ١٩٦٧، ص ١٦ .
- (٦٩) السابق، ص ١٩١ .
- (٧٠) L.Cavino، وار في ليلة شتاء، مذكور سابقاً، ص ١١٧ .
- (٧١) السابق، ص ١٧٣ .
- (٧٢) السابق، ص ١٨٩ .
- (٧٣) السابق، ص ٢١١ .
- (٧٤) الاطلس..... مذكور سابقاً، ص ١٦٦ .
- (٧٥) السابق.
- (٧٦) السابق، ص ٣٣.
- (٧٧) السابق، ص ٢٨٢ - ٢٨٦ .
- (٧٨) السابق، ص ٢٩٠: فنلاحظ مع ذلك، أن الكتاب لا يحتوي على مئة فصلاً، ولكن تسعة وتسعين. الشابة في الصفحة ٢٩٥ والصفحة ٢٩٤ هي وحدها المسؤولة عن ذلك.
- (٧٩) السابق، ص ٣٨٨ .
- (٨٠) السابق، ص ٣٦١ .
- (٨١) R.Roussel، كيف كتبت بعض كتيبي، Pauwert، ١٩٦٣ أعيد نشرها في سلسلة ١٨/١٠ .
- UGE، ١٩٨٥، ص ٢٠ .
- (٨٢) السابق، ص ٢٢ .
- (٨٣) السابق، ص ٢٦ و P.Janet من القلق إلى الانجذاب، ص ١٣٢ ومايليها.
- (٨٤) Leon Edel حياة هنري جيمس، a Life a نيويورك، هارپيرسانترو Harpers and Row، ١٩٨٥، ص ٥٠٥ نحن نترجم.

(٨٥) رسالة في ٢٠ آب ١٩١٩، رسائل فرنسية، غاليمار، ١٩٣٠، ص ١٤٧ ذكرها G.Jean \_ Au- bry في مقدمته الرائعة لـ قلق Angoisse. قارن: بـ «إن هذا مثل سباق في حلم مزعج، سباق ساحر ومرهق إن القصة القصيرة التي أنهيتها رواية تمنحني بعض الراحة. هناك إذا روايات تستطيع أن تكون منجزة - ولماذا والحالة هذه لا تكون روايتي كذلك» (١٩٢٤ مصدر سابق، ص ١٤).

(٨٦) قلق، ص ٣٣٨، الجملة الأخيرة.

(٨٧) فرانز كافكا، الطبعة المذكورة، مع ١ ص ٨١٨.

(٨٩) السابق، ص ١٤١. انظر: الحوار أيضا، raye، ص ١٣٤٥.

(٩٠) قارن بـ J.L.Borges «كتاب التقديم»، غاليمار، ١٩٨٠ ص ١٣٦ سيولد التهجيج في هذه الروايات «غير المنجزة» بالتحديد، من عدد لا نهائي من الحواجز التي لا تنفد أبطالها الأصليين. لم ينجزها فرانز كافكا لأن المهم كان أن تكون هذه الروايات بلا نهاية» تقلبات الشخصية، «يكفى أن نفهم أنها بلا نهاية كمنهم».

(٩١) الرجل بلا مزايا، المجلد II طبعة Seuil، ١٩٨٢، «تقديم المترجم»، ص ١٠٣٧ - ١٠٣٨. الطبعة الثانية Frise تعود إلى عام ١٩٧٨، تقع الترجمة الفرنسية في «٦٠٠ إلى ٧٠٠ صفحة».

أكثر من الطبعة الحالية Jacotet، غالباً الحواشي مختصرة ومقتومة.

(٩٢) المصدر السابق، الطبعة المذكورة، تقديم للمترجم، ص ١٠٣٧. /٢١٤/

## الفصل الرابع :

- (١) فيليب هامون P.H. Hamon، عروض، جان كورتى، ١٩٨٩، ص ٢٩-٥٢ .
- (٢) السابق، ص ٢٦، انظر أيضا الفصل «فضاء» من كتابنا القصص الشعري (١٩٧٨، Puf).
- (٣) «لم يعد هناك سوربون، يقول الدكتور كوتارد للسيد Cambremer: لم يعد هناك إلا جامعة باريس» (III، ص ٣٦٤)، إشارة إلى قانون ١٠ تموز ١٨٩٦ .
- (٤) لنا أن نعتقد أن بروسيت يتذكر هنا أباه. وقد كتبت الفيغارو بالفعل فى إعلانها أخبار الموتى «الدكتور بروسيت» فى ٢٧ تشرين الثانى ١٩٠٢، بقلم موريس نوقلورى Maurice de Fleury: «لقد رشع نفسه فى هذه السنوات الأخيرة، معتبراً أن النظافة يمكن أن ينظر إليها على أنها من الأخلاق، لجمع العلوم الأخلاقية والسياسة وكان له فيها عدد من المناصرين» (مارسيل بروسيت، مراسلات، مج ٣، ص ٤٤٣).
- وكان أدريان بروسيت، مع ذلك، عضواً فى مجمع الطب.
- (٥) يكتب نوربوا Norpois عندما يصف الراوى لوحة «باقة الفجل» لايستر Elstir، إن كنت قد سمعت هذا العمل المتعجل الفائق رائحة، فهاذا ستقول من «العنراء» لهيربيرير Herbert أو لدانيان بوفيري Dagnan - Bouveret؟، ويعد هذا إرهاباً بمتحف أورسى Orsay.
- (٦) لوحة لـ D.G.Rossetti توجد فى غاليري تات La Tate Gallery.
- (٧) انظر فى حكاية يوسف، البجرتين المختلفتين، ٤، ص ٢٢٥، «باهرة».
- (٨) نعرف إهداء بروسيت لأمستروك Astruc (مقصورة الأشباح، بيلفون ١٩٨٧، ص ٢٥٢): «إلى السيد غابرييل أمستروك، الذى أثار روائع ديبوسى Debussy، وسترافيمسكى Stravinski، وموريس دونيس Mauric Denis، وباكست Bakst، والذى رفع بريس غودونوف Boris Godunov، الذى تلافى، عموماً الضعف فى الأوبرا - الضاحكة وفى الأوبرا مبدعاً مسرحاً



فريداً، ومعبداً حقيقياً للموسيقى، للهندسة المعمارية للرسم، والذي شكر له ما قام به كما نعرف، لأنه أنقذ أكبر محاولات الفن من كارتة.

(٩) دار نشر أسست عام ١٩٠٠ .

(١٠) في البحث عن الزمن المفقود، مج ١، ص ٩٦، لم يكن في باريس إلا ألفاً مشترك يحصلون على الكهرباء في عام ١٩٠٠، و ٢٧ ألف مشترك لديهم هاتف عام ١٨٩٤، في فرنسا و ٤٤ ألف في عام ١٨٩٧ (المصدر السابق، ص ١٤١٦).

(١١) السابق، مج ٤، ص ٣٥١ .

(١٢) السابق، ص ٢٨٦، للحاشية رقم ١ .

(١٣) السابق، ص ٤١٣ .

(١٤) السابق، ص ٣٢٨ .

(١٥) ضد سانت - يوف مكتبة البلياد.

(١٦) في البحث عن الزمن المفقود، مج II، ص ٣٣٠.

(١٧) السابق.

(١٨) ضد سانت - يوف، ص ٩٢٥.

(١٩) كتالوج في ٧٩٤ صفحة، بإدارة جان كلير Jean Clair. انظر خصوصاً: E. Conetti، «في روبرت موزيل»، ص ٦٥٥ - ٦٦١. نقرأ فيه، كان موزيل يكره جويس ويروخ. وكان هذا الأخير يقول عن موزيل: «إنه ملك في مملكة من الورق»/٢١٥/.

(٢٠) الرجل بلا مزايا، منكور سابقاً، مج ١، ص ٣٩.

(٢١) السابق، ٧٧٥.

(٢٢) السابق.

(٢٣) كلود دافيد، في ف. كافكا، الأعمال الكاملة، منكور سابقاً، مج ١، ص ٩٥٣.

(٢٤) السابق، ص ٤٦٥.

(٢٥) نذكرها كل من Contat وم. ريبالكا M. Rybalka، جان - بول سارتر، الأعمال الروائية منكور سابقاً، ص ١٦٥٨.

(٢٦) الغفثيان، السابق، من ١٨٣ - ١٨٤.

(٢٧) السابق، من ١٤٨.

(٢٨) هكذا ظهر عنوان المجموعة القصصية التي سنتلو رواية «الغفثيان».

(٢٩) الغفثيان، مذكورة سابقاً، من ٣٣.

(٣٠) السابق، من ٣٣.

(٣١) السابق، من ١٥٥.

(٣٢) استوحى جويس فيها من رواية «مغامرو أبولونيوس الروديسي» Argonautique D'Apollonios de Rhodes ومنها أخذ «العناصر الدالة للحلقات الأخرى» ونظمها (انظر ج. جويس، الأعمال، مج ١ مكتبة البلياد، ١٩٨٢، ص ٢١).

(٣٣) انظر F.Delaney، جيمس جويس، الأديسه دليل دبلن في رواية «أوليس» هولت Holt رينهارت ووينستون Rinehart and Winston، نيويورك، ١٩٨١.

(٣٤) أورده F.Delaney في المصدر المذكور سابقاً، ص ١٠ ويبدو أن هذا القول قد قيل في كتاب بأجن (Budgen, The Making Of James Joyces Ulysses) الامس الإبداعية لجيمس جويس في رواية «أوليس» ص ٦٩.

(٣٥) مقدمة P.Macorian للترجمة الفرنسية، غاليمار، ١٩٧٠، ص ٨.

(٣٦) الترجمة الفرنسية، سلسلة فوليو Folio، ص ٧٤ - ٧٥.

(٣٧) السابق، من ١٨٣ - ١٨٦.

(٣٨) الكتاب الخامس، ص ٢٤٣.

(٣٩) برلين الكسندر بلاتز، مذكور سابقاً، ص ٤٢٥.

(٤٠) المصدر السابق، ص ٦٢١.

(٤١) مع احتمال أن يكون مستعاراً من آخر: ص ٢٠، ص ٣١٦ على سبيل المثال.

(٤٢) تحول مانهاتن، الترجمة الفرنسية، ترجمها M.E.Coindreauk، غاليمار، سلسلة فوليو Folio، ص ٤٦٥.

(٤٣) السابق، ص ٦١.

- (٤٤) السابق، ص ٦٤.
- (٤٥) السابق، ص ٦٧.
- (٤٦) السابق، ص ١٧٥.
- (٤٧) السابق، ص ٣١٧.
- (٤٨) كلمة كتبت في بداية الفصل الثاني، «متروبول» ص ٢٠، أعيد استخدامها في الفصل السابع من القسم الثاني، ص ٣١٦.
- (٤٩) G. Charbonnier حوارات مع ميشيل بوتور، غاليمار، ١٩٦٧، ص ١٠٦-١٠٧.
- (٥٠) السابق، ص ٩٢ يكمس بوتور العلاقة المعتادة بين الواقع وإعادة إنتاجه: «مانشستر التي تشبه مدينة بليستون Bleston من نواح متعددة».
- (٥١) استخدام الزمن، طبعة مينوي Minuit، ١٩٥٧، ص ١٠٥ انظر الصفحة ٤٣: «لقد أدركت بنظرة واحدة كل اتساع المدينة».
- (٥٢) السابق، ص ٥١.
- (٥٣) السابق، ص ٤٤/٢١٦.
- (٥٤) جريدة لوموند Le Monde، ١١ حزيران ١٩٧١ مقابلة مع ميشيل بوتور مع ج. ل رامبورى J.L. Rambures
- (٥٥) استخدام الزمن، ص ٩٢. إن لـ «جانكيس» هنا لهجة بعض الشخصيات المتنبة التي لها مصير Orsenna، في ساحل السيرتين، ويحرص على أن يلاحظ أنه لا يوجد مكان تكون فيه سلطة الشارع أقوى مما هي عليه في بليستون.
- (٥٦) السابق، ص ١٥٨.
- (٥٧) السابق، ص ١٨٧.
- (٥٨) السابق، ص ١٦٠.
- (٥٩) السابق، ص ١٩٩.
- (٦٠) السابق، ص ١٧٤.
- (٦١) السابق، ص ٢٣٩.
- (٦٢) السابق، ص ٣٣١ - ٣٣٢.

- (٦٣) السابق، ص ٣٦١.
- (٦٤) السابق، ص ١٦١.
- (٦٥) مقابلات...، ص ٥١.
- (٦٦) في النهاية، سلسلة ١٨/١٠، ص ١٦١٥.
- (٦٧) السابق، ص ٢٠١.
- (٦٨) السابق، ص ٥٥ - ٥٦، انظر ص ٣٣، الخ.
- (٦٩) مخطط...، ص ٣٠.
- (٧٠) السابق، ص ٦٠.
- (٧١) السابق، ص ٨٣.
- (٧٢) طوبولوجيا مدينة شبح، ص ١١ انظر، ص ٢٨ - ٢٩، ٥٤ - ١٥٣ - ١٥٤ - ٦٦ - ١٧٠.
- (٧٣) A. Malraux، الأعمال الكاملة، مكتبة البليارد، مج ١، ص ١٨ - ١٩.
- (٧٤) السابق، ص ٢٥.
- (٧٥) انظر إعلان W. Langlois لكتابة من أجل صنم ذي خرطوم، السابق، ص ٨٦٨، الذي يحدد أيضاً علاقات مالرو الشاب مع روفيردي Reverdy، وسالون Salmon، وغابوري Gabory، وراديغي Radiguet.
- (٧٦) أندري مالرو، الأعمال الكاملة، مذكرات سابقة، ص ٣١٧.
- (٧٧) السابق.
- (٧٨) السابق، ص ٣١٨.
- (٧٨) السابق، ٣٢١.
- (٨٠) السابق، ص ٣٢٢.
- (٨١) السابق، ص ٢٢٣.
- (٨٢) السابق، ص ٢٣٠ - ٣٣١ انظر ص ٣٥٤، رحلة إلى الجزر الغنية (١٩٢٧): «سترون مدينة ممتدة على طول الخلجان الصغيرة كجناحي عصفور ميت (...)»

(٨٣) مثل سرطانات سارتر في مساجين ألتونا Altona.

(٨٤) هيليوپوليس، بورجوا Bourgois، كتاب الجيب، ص ٣٩.

(٨٥) السابق، ص ١٧.

(٨٦) السابق، ص ١٩.

(٨٧) السابق، ص ٢٨.

(٨٨) السابق، ص ٥٠.

(٨٩) السابق، ص ٥٦ المقصود هو قصر في جزيرة، في عرض هيليوپوليس، ضرب من ابلاستيل Bastille أو من قصر إيف Chateau d If أول الأماكن السيدة التي نكتشفها/٢١٧/ بمجرد وصولنا، وهي قرب معهد المموم، حيث نضع السم ليسرغواند Messer Grande بامر رئيس شرة المشرف الملكي (ص ٥٩)

(٩٠) السابق، ص ٦٨ - ٧١.

(٩١) السابق، ص ٨٥.

(٩٢) السابق، ص ٨١.

(٩٣) السابق، ص ١٠٤.

(٩٤) السابق، ص ١٠٥.

(٩٥) السابق، ص ١٠٤.

(٩٦) السابق، ص ١١٥.

(٩٧) السابق، ص ١١٧.

(٩٨) السابق، ص ٤٠٨.

(٩٩) انظر كتابنا، القص الشعري، Puf، ١٩٧٨.

## الفصل الخامس :

- (١) هنرى ميتران، الخطاب الروائى، Puf سلسلة كتابات.
- (٢) فلمايرين، ١٩٨٩.
- (٣) حاشية وضعها مالرو فى نهاية تجارب طبع رواية، الطريق الملكية، الاعمال الكاملة، مذكورة سابقا، ص ١٣٧٠.
- (٤) سوزان سليمان، رواية القضية، Puf، سلسلة كتابات، ١٩٨٣.
- (٥) السابق، ص ١٨.
- (٦) اندرى مالرو، اعمال الكاملة، مذكورة سابقاً، مج ١، ص ٧٧٥.
- (٧) الزمن المستعاد، المجلد الرابع، ص ٤٧٥.
- (٨) السابق، ص ٢٩٧.
- (٩) السابق، ص ٤٧٩.
- (١٠) السابق، ص ٤٢٤.
- (١١) السجينة، مج III، ص ٨٧٦ وما بعدها.
- (١٢) ضد سانت - يوف، مكتبة اليباد، ص ٤٢٠ - ٤٢١ (بحث عن تولستوى).
- (١٣) رسالة إلى J. Riviere، مراسلات بروسست - ريفيير، غاليمار، ص ٣.
- (١٤) انظر J. Levi-Valensi، اراغون روائياً، Sedes، ١٩٨٩، ص ٩٠.
- (١٥) A. Berton، مقابلات، غاليمار، ١٩٥٢، ص ٢٨.

(١٦) صلاح بارييس، غاليمار، ١٩٢٥، ص ٢٤٦، انظر كتابنا القصة الشعرى، Puf، ١٩٧٨، ص ١٢٧-١٢٨.

(١٧) صلاح بارييس، مذكورة سابقاً، ص ٢٤٩ - ٢٥٠.

(١٨) لم أتعلم الكتابة قط، Skira، ١٩٦٨، ص ٥٨ - ٢٩.

(١٩) نجا = Nadja، غاليمار، ١٩٢٨، ص ١٩٠.

(٢٠) القصة الشعرى، مذكور سابقاً، ص ١٢٤-١٢٥.

(٢١) Bernano's نيوبير، ١٩٤٥، ص ٤٠.

(٢٢) الحب المجنون، ص ١٧١.

(٢٣) السابق، ص ١٢٧.

(٢٤) الجبل السمعى، الترجمة الفرنسية ترجمها M.Betz، كتاب الجيب مع ١١، ص ٢٧٠ - ٢٧٢ - انظر مع ١١، ص ٤٩٧ - ٤٩٨.

(٢٥) رجل بلا هزاياء، الترجمة الفرنسية، مع II، ص ٢١٨/٥٠٧.

(٢٦) السابق، ص ١٠٢٣.

(٢٧) موت فيرجيل، الترجمة الفرنسية، غاليمار، ١٩٥٥، ص ٦٢ - ٦٣.

(٢٨) السابق، ص ٢٩٨.

(٢٩) السابق، ص ٣١٦.

(٣٠) انظر الفصل رقم ٧٩، ص ٤١١ - ٤١٣.

(٣١) Marelle، ص ٤١١، انظر الصفحة ١٠١: «أنا أرتجتي مفرنس (باللهول يا للهول) على هامش ما يطابق الذوق المرامق، لـ Cool وأنا أحمل فى يدي رواية هل أنت مجنون؟ لرونى كريفيل Rene Crevel وفى الذاكرة السردالية، وعلى اليمين علامة أنطوانان أرتو Antoinin Artaud، وفى اللادين تليونات (\*) Ionisations لـ Varese، وفى العيينين بيكاسو (على أننى موندراى \*\*) Mondrian، كما يقال لى».

(٣٢) Marelle، ص ٤١٢.

(٣٣) السابق، ص ٤٢٢.

(٢٤) السابق، ص ٥٥٢.

(٢٥) كتاب الضحك والنسيان (١٩٧٨)، طبعة جديدة راجعا المؤلفه غاليمار، سلسلة فوايو، ١٩٨٥  
القسم السادس، الفصل ٨، ص ٢٥٤.

(٢٦) السابق، ص ٢٠.

(٢٧) السابق، ص ٢٠.

(٢٨) السابق، ص ٩٥.

(٢٩) السابق، ص ٩٦.

(٤٠) السابق، ص ٢٧٦.

(٤١) ج. برنانوس، الأعمال الروائية الكاملة، مكتبة البلياد، ص ٨٣.

(٤٢) السابق، ص ٢١٣.

(٤٣) الأطفال المهانون، ص ١٩٩.

(٤٤) الأعمال الروائية، ص ١٩٨.

(٤٥) السابق، ٢٥٤ وما بعدها، انظر الصفحة ١١٨٧، ١٥٩٨.

(٤٦) مذكور سابقا، ص ٣٦١.

(٤٧) ص ١٦٢ - ١٨٤.

(٤٨) ص ١٧٣.

(٤٩) L. Marin, F. Kemode, N. Frye قعموا تحليلات سيميائية للتوراة أو لقطع من الإنجيل  
(الرمزة الكبيرة، سيميائية الشهرة).

(٥٠) ج. برنانوس، القديس دومينيك، ص ١٣.

(٥١) الأعمال الروائية ، مذكورة سابقاً، ص ٢٠٥.

(٥٢) السابق، ص ٢٢٣، كل هذه الملاحظات تقطع أو تتم القص نفسه.

(٥٣) ص ٢٢٤.

(٥٤) ص ٢٨٦ - ٢٨٨.



(٥٥) ص ١٠٦ - ١١٢.

(٥٦) شفيق الشيفخوخة، غاليمار، ص ١١.

(٥٧) الأعمال الكاملة، مج ١، مكتبة البلياد، ١٩٨٩.

(٥٨) G.Picon مالرو بقلمه ط. سوى Seuil، ص ١٤٨ حاشية لمارو.

(٥٩) الساباق، ص ٥٨، حاشية لمارو.

(٦٠) الساباق، ص ٦٠، حاشية لمارو.

(٦١) كيف بقية الرواية Thierry Maulnier، الذي شرح له/ ٢١٩ مالرو رؤيته للمسرحية في رسالة ماثبة في أول البرنامج، الأعمال الكاملة، مج ١ ص ٧٦٦ - ٧٦٧.

(٦٢) انظر كريستيان مواتي Christiane Moatt، الداعية واقفعله، شخصيات اندري مالرو، مطبوعات السوربون، ١٩٨٧، ص ٥٨ - ٥٩ وكتابنا رواية المغامرة Puf، ١٩٨٢.

(٦٣) «تتوالد الشخصيات بعضها من بعض، كما لو أنها مرصوبة لتجسد حالات فلسفة المؤلف المتتالية»، رسالة مالرو إلى E.Jaloux «كانون الثاني، ١٩٣١ (مؤلفات Doucet)، مستشهد به في ١. مالرو الأعمال الكاملة، مكتبة البلياد، ١٩٨٩، مج ١ ص ١٢٨١.

(٦٤) يتكاثر عدد المراجع وأسماء الأعلام من رواية إلى رواية، أربع مرات أكثر في رواية «الأم» و «جوزيات التنبؤ» مما هي عليه في رواية «القاتلون»، وه الطريق للكية، وه الشرط الإنساني، كما يظهر ذلك الفهرس الذي صنعه Ch.Motti، مذكور سابقا، ص ٥١٤ - ٤٦٢.

(٦٥) H. Broch الإبداع الأسمى والمعرفة، ص ٢٤٣.

## فهرس الإعلام :

- أبيلليور، Abellior، 107 .
- ألان - فورنيي، Alain . Fournier، 90
- س. الكسندريان، Alexandrian S.، 21، 105
- أ. أليس، Allais، 26.
- م. أليغري، Allegret M.، 205.
- ف. ألكيي، Alquié F.، 183 .
- أ. أنغريي، Angremy A.، 32، 205 .
- ج. أبوليناير، Apollinaire G.، 166، 210 .
- ل. أراغون، Argon L.، 212، 204، 182، 180، 174، 172، 114، 112، 111، 24، 23.
- ن. أرنو، Arnaud N.، 116 .
- م. أريفي، arrive M.، 110 .
- أ. أرتو، Artaud A.، 218 .
- س. أش، Asch S.، 125 .
- أ. أستروك، Astruc A.، 205، 214 .
- أوريباخ، Auerbach E.، 43.

- م. إيمي، Ayme M، 97، 70، 126، 98، 127.
- ج. باخ، Bach J، 199.
- م. باختين، Bakhtine M، ٢٠٢، 16.
- باكست، Bakst، 136، 139، 214.
- هـ. بولزانك، De Balzac H، 198، 181، 177، 174، 147، 69، 61، 60، 55، 46، 10، 17، 26، 31، 37، 40.
- باربي نورفيللي، Barbeyd'Aurevilly، 193.
- مك باريس، Barres m، 39، 67.
- ر. بارث، Barthes R، 189.
- ج. باتاي، Bataille G، 64، 96، 20.
- س. بيكيت، Beckett S، 204، 173، 86، 82، 80، 56، 65، 50، 28، 26، 23، 22، 20، 11.
- س. ديورفوار، Beauvoir، 210، 180، 103، 74.
- م. بيجار، Bejart M، 10.
- ج. بينس، Bens، 116، 117.
- أ. بيراندوني، Barrendonner A، 205.
- ج. بيرساني، Bersani J، 204.
- م. بيرتز، Bertz M، 217.
- أ. بيني، Binet A، 207.
- ب. أيجري، Birot P.A، 26.
- م. بلانشو، Blanchot M، 64، 28، 22، 20.
- أ. بلافيي، Blavier A، 116.
- م. بلوخ، Bloch M، 38.
- ج. ر. بلوخ، Bloch W، ٢٠٤.

- ف. بوٿ Booth W, 204.
- ل. بوب Bopp L, 206.
- ج - بورخيس, Borges J, 213, 25, 23.
- إ. بوفه Bove E, 52, 70.
- برانکوسی, Brancusi, 63.
- آ. بریتون Breton A, 202, 183, 182, 181, 180, 172, 155, 128, 120, 111, 105, 93, 24, 7.
- آ. بریان, Briand A, 138.
- ب. بریتان, Britten B, 37.
- هـ. بروخ Broch H, 7, 208, 202, 201, 187, 97, 8786, 54, 53, 27.
- م. برودم Brodm, 208, 123, 29, 11.
- إ. برونی, Brunet E, 130.
- برونتیه, Brunetiere, 82.
- ج. بورکهارد, Burckhardt J, 171.
- بودجان, Budgen, 215.
- آ. بورجیس, Burgess A, 209.
- م. بوتور, Butor M, 216, 215, 213, 202, 201, 168, 161, 160, 156, 127, 114, 113, 18.
- د. بوزاتی, Buzzati D, 202, 91, 86.
- کالدر, Calder, 109.
- إ. کالدویل, Caldwell E, 58.
- ی. کالوینو, Calvino I, 213, 189, 119, 117, 116, 114, 108.
- آ. کامو, Camus A, 180, 177, 173, 86, 80, 70, 59, 47.

- ا. کانیت، 214، Canettie.
- م. کارنه، 149، Carne M.
- کارو، 131، Caro.
- ل.ف. سیلین، 9، 13، 14، 21، 22، 39، 51، 53، 55، 149، 209، Celine L.F.
- ب. ساندراس، 111، 205، 110، Cendrars B.
- ج. - شانسیل، 205، Cancel J.
- م. کاپسال، 205، Chapsal M.
- ج. - شارپوئی، 103، 213، 215.
- ج. دو شیریکو، 63، 127، 162، de Chirico G.
- ا. کریستی، 16، 22، Christie A.
- ب. کلودیل، 166، Claudel P.
- ج. کوکتو، 15، 91، 109، 110، 180، 211، Cocteau J.
- ا. کوہین، 125، 206، Cohen A.
- م.ا. کواندرو، 215، Coindreau M.E.
- ف. کولنس، 63، Collins W.
- ج. - کویتون - بورنیت، 55، 54، 32، Compton \_ Burnet.
- ج. کونراد، 10، 27، 46، 73، 74، 79، 86، 122، 200، Conrad.
- م. کونتات، 207، 211، 215، Contat M.
- ج. کورتازار، 108، 117، 176، 188، 189، Cortazar J.
- ا. کرافان، 15، Cravan A.
- ا. دابیت، 53، 69، 149، 200، Dabit E.
- ا. دالادی، 19، Daladier E.

۱. داندیو، Dandieu A، 40.
- دارل، Darlu، ۱۷۴.
- کدافید، David C، 209، 215.
- کدیبوسی، Debussy C، 122، 214.
- دجیفا، Degas E، 134.
- دب. دیلانی، Delaney F، 215.
- دجبلونی، Delaunay R، 151.
- دب. دیلوا، Delvaux P، 127، 163.
- م. دنیس، Denis M، 214.
- ج. دی کار، Des Cars G، 174.
- دیدیرو، Diderot D، 78، 10.
- آ. دوبلن، Doblin A، 151، 127، 125.
- ه. فون دودیری، Doderer H. Von، 125.
- ج. دوس پاسوس، Dos Passos J.R، 18، 58، 60، 62، 101، 125، 151، 154، 204.
- ف. دوستویفسکی، Destoievski F، 199، 197، 193، 174، 76، 72، 71، 69، 46.
- السید آ. کونان دویل، Sir A. Conan Doyle، 16.
- ب. دریه لاروشیل، Drieu la Rochelle، 209، 67، 68، 23.
- ج.م. درو، Drot JM، 205.
- ج. دوی، Duby G، 38.
- م. دوشامپ، Duchamp M، 17، 116.
- ج. - دوهمیل، de Hamel C، 61، 97.
- إ. - دوگاردان، Dugardin E، 200، 45.

- م. دوراس، Duras M، 21.
- ا. إيكي، EcoU، 108.
- ل. ايدل، Edel L، 23، 122، 213.
- ك. اينشتاين، Einstein C، 109.
- س. ايزنشتين، Eisentein S، 62، 115.
- ر. ايلمان، Ellman R، 23، 204.
- د. اريبون، Eribon D، 175.
- م. ارنست، Ernst M، 112، 202.
- ف. فوكنر، Faulkner W، 46، 16، 207، 206، 125، 113، 87، 66، 58، 48.
- ل. فيبر، Febvre L، 38.
- ر. فيرنانديز، Fernandez R، 15.
- ج. فيدي، Feydeau G، 142.
- ف. فيتزجيرالد، Fitzgerald F، 102.
- إ. فونلجي، Fanagyl، 210.
- فونتانا، Fontana، 20.
- ل. ر. دي فری، Forets L.R. des، 21، 47، 204.
- م. فوکی، Foucault M، 175.
- ا. فوفیکییر، Fouquieries A. de، 127.
- ا. فرانس، France A، 21، 181.
- س. فروید، Freud S، 38، 49، 183، 74، 71، 51.
- ن. فری، Frye N، 218.
- غابوری، Gabory، 216.

- ب. گادين، Gadenne P، 184، 52، 22.
- ج. دو غينېرون، de 207. Goigneron J.
- غ. گاليمار، Gallimard G، 207، 121.
- ج. گالسورثي، Galsworthy J، 211، 61.
- ر. گاري، Gary R، 21.
- ج. جوني، Genet J، 70، 55، 9.
- ج. جنيت، Genette G، 204، 116، 23.
- ا. گياکومېتي، Giacometti A، 80.
- ا. جيد، Gide A، 205، 173، 79، 60، 72، 55، 40، 29، 24، 23، 15، 9.
- ج. جيوني، Giono J، 173، 125.
- ج. جيروډي، Giraudoux J، 206، 202، 192، 173، 137، 97، 94، 91، 21.
- ا. دو گوپيني، Gobineau A، 171.
- ج. ف. گوته، Goethe J. W، 183، 174.
- ل. گولدمان، Goldman L، 207.
- ف. گومبروڤيش، Gombrowicz، 11.
- ر. گوميز دلا سيرنا، Gomez de la serna R، 111.
- ا. دو گوئگور، de Goncourt E، 132، 99.
- گويا، Goya، 167.
- ج. گراک، Gracq J، 84، 38، 22، 21، 12، 202، 175، 173، 169، 125، 91، 86.
- ا. دو گرامون، Gramont E de، 127.
- ج. گرین، Greene G، 209، 75.
- ه. گران، Green H، 32، 55، 54.



- ج. گران، Green J، 196، 192، 79، 38، 29.
- ج. گرویدیک، Groddeck G، 200، 149، 69، 53.
- ل. گویلیو، Guillaux L، 114، 103، 70، 52.
- س. گویتری، Guitrys، 207.
- ر. هان، Hahn R، 89.
- د. هامی، Hammet D، 58.
- ف. هامون، Hamon ph، 128، ۲۱۴.
- پ. هامپ، Homp P، 61.
- ا. فن هارتمان، Von, Hartmann E، 50.
- ج. ف. هگل، F.W.Hegel G، 183.
- م. هیدگر، Heidegger M، 183، 174.
- ا. هیمتفرای، Hemingway E، 125، 102، 100، 70، 68، 59، 58.
- ه. هیسسه، Hesse H، 189، 187، 183، 180، 172، 165.
- پ. فان دان، هوفیل، Van den P، Heuvel، 203.
- هیتلر، Hitler، 175، 19.
- ا. ت. ا. هوفمان، A.T.Hoffmann E، 165.
- ف. هولدرلین، Holderlin F، 183.
- هومیر، Homere، 170، 113، 67.
- ف. هوفو، Hugo V، 140، 67.
- ج. هوری، Huret J، 205.
- ا. هوکسلی، Huxley A، 114.
- ایلیس فیدجی، Iles Fidji، 100.

- ا. یونیسکو، Ionesco E، 66.
- م. جاکوب، Jacob M، 165، 110، 28.
- ف. جاکوتی، Jacottet Ph، 108، 213، 124، 123.
- ر. جاکوبسون، Jakobson R، 38، 116.
- ا. جالی، Jaloux E، 219.
- ه. جیمس، James H، 27، 22، 16-206، 173، 160، 126، 122، 121، 86، 47، 46-29، 39.
- ل. جانفی، Janvier L، 204.
- ا. جاری، Jarry A، 212، 111.
- ج. جان اوبری، Jean- Aubry G، 213، 122.
- پ. ج. جوف، Jouve P.J، 29، 50.
- ج. جوئیس، Joyce J، 43، 23، 7، 151، 127، 126، 109، 87، 83، 66، 53، 49، 47، 215، 206، 202، 201.
- ا. جونج، Jung E، 38.
- ا. جنجر، Junger E، 167، 165، 126، 125، 100، 87، 86، 68، 202، 183، 180، 175، 171.
- ف. کافکا، Kafka F، 80، 75، 66، 65، 64، 63، 57، 29، 28، 27، 23، 11، 7، 123، 122، 120، 87، 213، 209، 208، 203، 202، 184، 180، 150.
- ا. کانط، Kant E، 184، 146.
- ی. کاواباتا، Kawabata Y، 117.
- ن. کازانتزاکیس، Kazantzakis N، 194.
- کیجیل، Keigel، 205.
- ف. کیرمود، Kermode F، 218.
- ج. کیسیل، Kessel J، 39، 68.

- س. کیرکچار، Kierkegaard S، 180، 70.
- ر. کیلینج، 204، 12، 70، 27.
- کلان، Klein، 20.
- ب. کلوپسوسکی، Klossowski P، 202، 67.
- م. کنڈورا، Kndera M، 106، 192، 190، 176، 107.
- ف. لاکسان، Lacassin F، 39، 212، 205.
- ج. لاکوتور، Lacouture J، 14.
- ج. رولا کریٹل، Lacreteille J، 97، 61.
- ه. لانگلو، Langlois H، 143، 131.
- غ. لانسون، Lanson G، 131، 204.
- ف. لاری، Larbaud V، 206، 118، 53، 45، 44، 32، 23.
- إ. لایس، Lavisse B، 143، 131.
- م. لوبلان، Leblanc M، 30.
- ج. لوکاری، Le Carre J، 25، 67.
- لوکوربوزی، Le Corbusier، 9.
- له. ن. لودو، N.Ledoux C، 205، 30.
- ف. لوفیفر، Lefevre F، 50، 31.
- ف. لویونی، Le Lyonnais F، 116.
- إ. لوروا لادوری، Le Roy Ladurie E، 38.
- ج. لوسکور، Lescure J، 116.
- د. لوسینج، Lessing D، 21.
- ج. لیفی - فالانتی، Valeenti J - Levi، 217.

م. لوهريري، L'Herbier M, 207

ب. لوتي، Loti P, 39, 21

ب. ماك أورلان، Macorian P, 205, 215

ك. - إ. مانيي، Magny Ce, 203Y-A, 156, 58

ج. روميستر: J de Maistre, 198

إ. مال، Male E, ١٠٥

س. مالرميه، Mallarme S, 20, 83, 43, 28

ا. مالرو، Malrux A, 85, 74, 70, 68, 67, 62, 60, 53, 52, 38, 23, 38, 52, 18, 14,  
13, 110, 101, 100, 87, 165, 128, 126, 192, 180, 176, ١٧٥, 167, 202, 2000, 197,  
195, 212, 204, 219

ت. مان، MannT, 186, 184, 183, 180, 97, 86, 82, 6١, 53, 28, 7.26, 211

ل. ماران، Marin L, 218

هـ. ماتيس، Mathews H, 116

ج. دومباسان، de Maupassante G, 195

ر. مارتان توفارد، Martin du Gard R, 32, 31, 7, 21١, 205, 177, 175, 96, 82, 35,

34

ك. ماركس، MarxK, 183, 174, 38

ف. مسوريك، Mauriac F, 211, 210, 196, 193, 177, 98, 91, 58, 80, 79, 78,  
76, 75, 59

ن. مورياك، Mauriac N, 121

ميشلي، Michelet, 143

هـ. ميتران، Mitterand H, 217

ك. مواتي، Montti C, 209, 199

موليير، Moliere, 140

- مونتنی، Montaigne، 45.
- ر. دو مونتیسکی، de Montesquiou R، 143.
- ه. دو مونترلان، de Montherlant H، 29، 67، 68، 173، 209.
- ب. موران، Morand P، 50، 203.
- ا. مورافیا، Moravia A، 49.
- ح. مور، More T، 171.
- ر. مورنو، Murnau R، 153.
- ر. موزیل، Musil R، 43، 64، 67، 75، 108، 120، 123، 124، 125، 145، 146، 147، 180، 183، 184، 186، 187، 206، 214، 7، 27، 42.
- ب. موسولینی، Mussolini B، 19.
- ق. نابوکوف، Nabokov V، 26، 86، 90، 108، 117، 125، 211.
- ناتان، Nathan، 207.
- ف. نیتشه، Nietzsche F، 67، 124، 171، 180.
- نیچینسکی، 134.
- ف. نووالیس، Novalis F، 85، 183.
- ج. پابست، Pabst G، 149.
- ج. - پاریس، Paris J، 206.
- ب. پاسکال، Pascal B، 10.
- ک. پافین، Pavese C، 49.
- ج. پیریک، Perrec G، 18، 63، 108، 116، 117، 118، 119، 127، 161، 189، 202.
- ب. پیکاسو، P. asso، 37، 218.
- ج. پیکون، Picon G، 218.
- ل. پیراندیللو، Pirandello L، 48، 207.

افلاطون، Platon، 164، 171، 172، 201.

ا. ا. پو، Poe E.A، 122.

ا. پوول، Powell A، 208.

ج - ل. پرنفی، Pringue G.L، 127.

م. پروسست، Proust M، 29، 34، 35، 39، 40، 53، 55، 60، 62، 64، 71، 72، 23، 13، 12، 11، 7، 133، 131، 130، 129، 128، 127، 123، 122، 121، 120، 109، 96، 95، 94، 90، 89، 86، 85، 203، 201، 196، 194، 180، 179، 178، 177، 174، 166، 160، 147، 144، 143، 141، 140، 136، 214، 210، 206.

ت. پینشون، Pynchon T، 22.

پیثاگورث، Pythagore، 105.

ر. کنس، Queneau R، 105، 104، 103، 90، 87، 70، 59، 51، 28، 25، 189، 172، 251، 118، 116، 107.

ج. کرفال، Queual J، 116.

رایلی، ZRabelais، 181.

ر. رادیگوت، Radiguet R، 216.

م. ریموند، Raimond M، 207، 206، 203، 69، 51.

ج. ل دورامبور، Rambures، 216، 205.

السیدة ریکامی، ecamier Mme، 91.

ج. رینارد، Renard J، 69، 58.

ا. رینوار، Renoir A، 149.

ب. رینوچی، Renucci P، 207.

ب. روفیردی، Reverdy P، 216.

ج. روفیرزی، Reverzy J، 200.

ج. ریس، Rghys، 102.

- ح. ریبو، Ribot T, 50.
- د. م. ریلک، M. Rilke R, 207, 208, 55.
- ا. ریمبو، Rimbaud A, 166.
- ج. ریویئر، Riviere J, 207, 206, 40.
- ا. روب. غرییه، Robbe - Grillet A, 202, 195, 200, 164, 162, 161, 125, 86, 80, 67, 58, 17.
- ر. رولان، Rolland R, 89, 61.
- ج. رومان، Romain J, 32, 22, 19, 18, 205, 204, 175, 128, 99, 82, 62, 61, 60, 34.
- د. ج. روسیٹی، Rossette D.G, 214.
- ج. روٹ، Roth J, 184.
- ج. روبی، Roubaud J, 116.
- ج. ج. روسو، J.J. Rousseau, 181, 26.
- ر. روسیل، Roussel R, 213, 120, 119.
- ج. روسین، Ruskin J, 127.
- مارکیز دساده، de Sade marquis, 177.
- آدو سان آکزییری، de Saint Exupery A, 68.
- ک. سان لوران، Saint Laurent C, 21.
- دوک سان سیمون، Duc Saint Saimon, 96.
- سالون، Salmon, 216.
- سان آنتونیو، Saint Antonio, 21.
- ن. ساروت، Sarraute N, 208, 197, 173, 86, 67, 66, 65, 55, 54, 21, 17.
- ج. ب. سارتر، Sartre J.P., 74, 78, 55, 52, 51, 47, 19, 18, 14, 101, 91, 87, 86, 84, 211, 210, 205, 204, 202, 198, 192, 180, 174, 173, 155, 148, 103.

- ف. دويسوسور de saussure F, 94.
- ف. سكوت, Scott W, 19.
- ج. شلومبرغ, Schlumberger J, 206.
- ا. شنيتزليز, Schnitzler A, 125.
- ا. شونبرغ, Schonberg A, 9, 63, 124.
- سينوبوس, Seignobos, 143, 131.
- ف. سيرج, Serge V, 62.
- د. سيغل, Siegel, 59.
- ج. سيمون, Simonon G, 29, 30, 31, 39, 69, 100, 205.
- ك. سيمون, Simon G, 66, 67.
- ر. سيودماك, Siodmak R, 59.
- ا. سولجنيتسين, Soljenitsyne A, 192.
- سولوفييف, Soloviev, 198, 199.
- ا.ر. سبنغلير, Spengler O, 199.
- ف. سبيس, Spies W, 212.
- ل. سبيتزر, Spitzer L, 172.
- ج. ستين, Stein G, 102.
- ج. ستينبيك, Steinbeck J, 58, 60.
- ستاندال, Stendhal, 10, 16, 67, 78, 171.
- ل. ستيرن, Sterne L, 10, 78.
- اى. سترافينسكى, Stravinski I, 129, 139, 199, 214.
- ا. ستروهايم, Stroheim E, 17, 217.



ای. سیلفی، 48.Svevo I

ج. سویفت، 171. Swift J

ج. ای تادیه، 209, Tadie J.Y , 208.

م. تادیه، 206. Tadie M

ه. تین، 50. Taine H

ب. تاردی، 39. Tardy P

س. تاستی، 109. Tastet S

ا. تشخوف، 66, Tchekhov A , 44, 17.

ف. تاکیری، 78. Thackeray W. C.

ا. تیبول، 22. Thibault A

ل. توستوی، 174, Tolstoi L , 113, 67, 19.

ای تورچینیف، 46. Tourgveniev I

ا. تریولی، 114. Triolet E

ا. فاندیگان، 212. Vandegans A

ا. فاریز، 218. Varese E

ب. فیرسی، 209. Vercier B

د. فیروتوف، 60. Vertov D

ب. فیان، 26, 27. VianB

ک. فیدور، 62. Vidor K

فیراوسیلوا، 127. Vierade Silva

فیرجیل، 188, 67. Virgile

ف. فیتو، 204. Vitoux F

- و. فیتراک، Vitrac R ، 180 .
- ر. فافنر، Wagner R ، 35 .
- اوولیس، Welles O ، 9 ، 115 .
- ب.ج. ودهاوس، G.Wodehouse P ، 26 .
- ف. وولف، Woolf V ، 47 ، 54، 67 ، 87 ، 207 .
- م. یورسینار، Yourcenar M ، 207 ، 173 ، 48 ، 21 .
- إ. زولا، Zola E ، 174 ، 132 ، 99 ، 94 ، 69 ، 61 ، 37 ، 32 ، 15 ، 10 .
- س. زیغ، Zweig S ، 117 .

## فهرس المصطلحات :

### A

Actants (Les) المصطفون

Adjonction إحقاق (إضافة)

Adjuvant للناصر

Al'eatoire الاتفاقي

Am'elioration تحسين

Amplitude سعة (اتساع)

Anachronie Narrative مفارقة زمنية سريرية

Anticipation استباق

Autobiographie سيرة ذاتية

Avant - Garde الحليعة

### B

Beaute 'Convulsive الجمال المخلج

Biographie سيرة

### C

Code الراموز

Collage الإصاقي

الإيحاء (المفهوم) Connotation

محتوى (مضمون) Contenu

السياق Contexte

النقد الترايدي Critique Genetique

## D

وصف Description

المؤاتى Destinataire

المؤتى Destinateur

زمانى Diachronique

حوار Dialogue

زوج تقابلى Dichotomie

خطاب Discours

توزيع Distribution

درامى Dramatique

ديمومة (مدة) Dur'ee

## E

انزياح Ecart

قطع (امليج) Ellipse

مؤدى (منطوق) E'nonce'

أداء (نص) Enonciation

فضاء Espace

فضاء روائى Espace romanesque

محاولة (بحث) Essai

## F

Fable حكاية

Fiction التخيل

Focalisation تركيز - تبشير

Fonction وظيفة (دالة)

Fonctions Pivotales الوظائف المحورية

Frequence تردد

## G

G'eno - texte تخلق النص

## H

Heros بطل

Histoire التاريخ - القصة

## I

Idiologeme أيديولوجيم

Imaginaire التخيل

Inachev'e اللامنجز

Individu فرد

Integration إدماج

Intertexte تناس

Intertextuelle تناسي

Intertextualite' تناسية

Intrigue العقدة - الحبكة

Ironique - ironie سخر - سخرية

## I

Journal intime يوميات شخصية

## M

Modele Famimimlial نموذج عائلي

Monologue حديث النفس (مناولوج)

Mono - Semique احدى الدلالة

Montage (توايف) المونتاج

Morphologique مورفولوجي

Motif حافز

Motif Libre حافز حر

Motif Associé مشترك

Motivation تحفيز

## N

Narrateur السارد (الراوي)

Narration السرد (الرواية)

Narratologie علم السرد - السرديات

Narrateur homodiegetique سارد ذاتي

Narrateur heterodiegetique سارد مغاير

## O

Objet المقصود

Oeuvre عمل - مؤلف

Oeuvre Ouverte مؤلف - عمل مفتوح

الاسمائية Onomastique

المعارض Opposant

الأوليبير Oulipo

## P

النموذج Paradigme

استبدالى (نموذجى) Paradigmatique

محاكاة ساخرة Parodie

واقفة - استراحة Pause

شخصية (فى الرواية) Personnage

خلقة النص (ظاهر النص) Pheno - Texte

وجهة نظر Point de vue

مقدمة - تقديم Preface

برنامج سردي Programme narratif

## R

القص Recit

مرجع Referent

رواية Roman

رواية الأطروحة Roman' A these

رواية السيرة الذاتية Roman autobiographie

روائى (غير واقعى) Romanesque

## S

مشهد Sce'ne

علامة (لغوية) Signe

Signifiante التمعنى

Signifiant دال

Signifié المللول

Signification دلالة

Sommaire خلاصة

Sous Conversation (La) المحادثة الضمنية

Structure بنية

Structure arithmetique بنية حسابية

Structure du Roman بنية الرواية

Structure Fermée بنية مغلقة

Structure Ouverte بنية مفتوحة

Stylistique أسلوبية

Style narratif أسلوب سردي

Sujet الفاعل - المبنى الحكائي - المقاصد

Symbole رمز

Synchronique تزامني

Syntagmatique تركيبية

## T

Transformationnel تحويلي

Transpersonnelle عبر - شخصية

## U

Unité وحدة

Unité integrative وحدة إدماجية

Unité distributionnelle وحدة توزيعية



## V

Validation التصديق

Version - رواية امر ما

Verifiabilite قابلية التحقق

Vision رؤية

Vision avec رؤية مع

Vision de hors رؤية من الخارج

Vision Par deri'ere رؤية من الخلف

Voix صوت



## فهرس المحتويات

٥	١ - مقدمة المترجم
٧	٢ - مقدمة المؤلف
٩	٣ - الفصل الأول: المتكلم فى الرواية
٣١	٤ - الفصل الثانى: الشخصيات
	: الشخصية بلا شخص
٣٣	: اجتياح الباطن
٤٦	: الشخصية كوسيلة: انتصار الخارجية
٥٠	: ضياع الهوية
٥٦	: الشعور بالذنب
٦٥	٥ - الفصل الثالث: بنية الرواية
٦٦	: بنية مظلة وبنية مفتوحة
٦٨	: النموذج الفردى
٧٤	: للنموذج العائلى
٧٨	: للجيل كبنية
٨٢	: البنية الحسابية
٨٥	: العمل المقترح
٨٦	: البنية مقطعة
٨٧	: الإصااق
٨٨	: المونتاج
٩٠	: الاتفاقى
٩٥	: اللا منجز
٩٩	٦ - الفصل الرابع: رواية المدينة، مدينة الرواية
١٠٢	: المدينة البروسية
١٠٣	: عاصمة الثقافة
١٠٦	: الصالونات والمسارح
١١٥	: مدينة بلا مزايا
١١٨	: المدينة، رواية الرواية
١١٩	: أوايس
١٢٠	: براين فى رواية «ساحة الكسندر»
١٢١	: تحول مانهاتن
١٢٣	: مدينة الرواية الجديدة

١٢٤	: استخدام المكان
١٢٦	: رعب غريبه
١٢٩	: مدن متخيلة
١٣٠	: ميليو بوليس
١٣٧	٧ - الفصل الخامس: الرواية والفكر
١٤٠	: «فى البحث عن الزمن الضائع». أو المعركة مع الفلسفة
١٤٣	: المحاولة فى الرواية
١٥١	: تقنية رؤيا: من برنانوس إلى مالرو
١٥٢	: برنانوس
١٥٤	: مالرو
١٥٩	* الخاتمة:
١٦١	* تعاليق المؤلف
١٩٢	* فهرس الاعلام
٢٠٩	* فهرس المصطلحات

● صدر في هذه السلسلة :

- ١- المرايا المتجاوزة - دراسة في نقد طه حسين  
جابر عصفور - ١٩٨٣
- ٢- بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ  
سيزا أحمد قاسم - ١٩٨٤
- ٣- الظواهر الفنية في القصة القصيرة في مصر (١٩٦٧ - ١٩٨٤)  
مراد عبدالرحمن مبروك - ١٩٨٤
- ٤- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد  
ألقت كمال الروبي - ١٩٨٤
- ٥- قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبدالصبور  
مديحة عامر - ١٩٨٤
- ٦- البلاغة والأسلوب  
محمد عبدالمطلب - ١٩٨٤
- ٧- الخيال - مفهوماته ووظائفه  
عاطف جودة نصر - ١٩٨٤
- ٨- التجريب والمسرح  
صبرى حافظ - ١٩٨٤
- ٩- علامات في طريق المسرح التعبيري  
عبدالغفار مكاوى - ١٩٨٤

- ١٠- مسرح يعقوب صنوع  
نجوى إبراهيم فؤاد - ١٩٨٤
- ١١- بناء النص التراجي - دراسة فى الأدب والتراجي  
فدوى دوجلام مالمى - ١٩٨٥
- ١٢- أثر الأدب الفرنسى على القصة  
كوثر عبدالسلام البحري - ١٩٨٥
- ١٣- أبو تمام - وقضية التجديد فى الشعر  
عبد بنوى - ١٩٨٥
- ١٤- علم الأسلوب - مبادئ وإجراءاته  
صلاح فضل - ١٩٨٥
- ١٥- قضايا العصر فى أدب أبى العلاء المعرى  
عبدالقادر زينان - ١٩٨٦
- ١٦- الشخصية الشريرة فى الأدب المسرحى  
عصام بهى - ١٩٨٦
- ١٧- سيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب  
يوسف ميخائيل أسعد - ١٩٨٦
- ١٨- الروى المقنعة - نحو منهج بنوى فى دراسة الشعر الجاهلى  
كمال أبو ديب - ١٩٨٦
- ١٩- لغة المسرح عن ألفريد فرج  
نبيل راغب - ١٩٨٦

- ٢٠- من حصاد الدراما والنقد  
إبراهيم حمادة - ١٩٨٧
- ٢١- أصوات جديدة في الرواية العربية  
أحمد محمد عطية - ١٩٨٧
- ٢٢- النقد والجمال عند العقاد  
عبدالفتاح النيدى - ١٩٨٧
- ٢٣- الصوت القديم / الجديد - دراسة في الجذور العربية لموسيقى الشعر  
عبدالله محمد الغنامي - ١٩٨٧
- ٢٤- موسم البحث عن هوية  
حلمى محمد القاعود - ١٩٨٧
- ٢٥- قراءات من هنا وهناك  
هدى حبيشة - ١٩٨٨
- ٢٦- الرواية العربية - النشأة والتحول  
محسن جاسم الموسوى - ١٩٨٨
- ٢٧- وقفة مع الشعر والشعراء (الجزء الثاني)  
جليلة رضا - ١٩٨٩
- ٢٨- مع الدراما  
يوسف الشاروني - ١٩٨٩
- ٢٩- تأملات نقدية في الحداثة الشعرية  
محمد إبراهيم أبو سنة - ١٩٨٩

- ٣٠- دراسات في نقد الرواية  
 طه وادى - ١٩٨٩
- ٣١- إغتيال الحركى فى الأدب والنقد  
 عبدالفتاح النيدى - ١٩٩٠
- ٣٢- دون كيشوت - بين الوهم والحقيقة  
 غيربال وهبة - ١٩٩٠
- ٣٣- القص بين الحقيقة وإغتيال  
 مجدى محمد شمس الدين - ١٩٩٠
- ٣٤- الرواية فى أدب سعد مكاوى  
 شوقى بلر يوسف - ١٩٩٠
- ٣٥- دراسة فى شعر نازك الملائكة  
 محمد عبدالنعم خاطر - ١٩٩٠
- ٣٦- الرحلة إلى الغرب فى الرواية العربية الحديثة  
 عصام بهى - ١٩٩١
- ٣٧- الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ  
 عبدالرحمن أبو عوف - ١٩٩١
- ٣٨- تحولات طه حسين  
 مصطفى عبدالغنى - ١٩٩١
- ٣٩- الجذور الشعبية للمسرح العربى  
 فاروق خورشيد - ١٩٩١



- ٤٠- صوت الشاعر القديم  
مصطفى ناصف - ١٩٩١
- ٤١- البطل فى مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق  
أحمد العشرى - ١٩٩٢
- ٤٢- الأسس النفسية للإبداع الأدبى (فى القصة القصيرة خاصة)  
شاكِر عبد الحميد - ١٩٩٢
- ٤٣- اتجاهات الأدب ومعاركه  
على شلش - ١٩٩٢
- ٤٤- التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث  
عبد المحسن طه بدر - ١٩٩٢
- ٤٥- ظواهر المسرح الإشباني  
صلاح فضل - ١٩٩٢
- ٤٦- الحلق والجنتون فى التراث العربى  
أحمد المصطفى - ١٩٩٢
- ٤٧- الرواية العربية الجزائرية  
عبد الفتاح عثمان - ١٩٩٢
- ٤٨- دراسات فى الرواية الإنجليزية  
أمين العمولى - ١٩٩٢
- ٤٩- جندل الرؤى المتغايرة  
صبرى حافظ - ١٩٩٣
- ٥٠- الوجه الغائب  
مصطفى ناصف - ١٩٩٣

- ٥١- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر  
على مؤنس- ١٩٩٣
- ٥٢- قراءات فى أدب : إسبانيا وأمريكا اللاتينية  
حامد أبو أحمد- ١٩٩٣
- ٥٣- الرواية الحديثة فى مصر  
محمد بدوى- ١٩٩٣
- ٥٤- مفهوم الإبداع الفنى فى النقد الأدبى  
مجدى أحمد توفيق- ١٩٩٣
- ٥٥- العروض وإيقاع الشعر العربى  
سيد الجراوى- ١٩٩٣
- ٥٦- المسرح والسلطة فى مصر  
فاطمة يوسف محمد- ١٩٩٣
- ٥٧- الأسس المعنوية للأدب  
عبد الفتاح الميلى- ١٩٩٤
- ٥٨- عبدالرحمن شكرى شاعراً  
عبدالفتاح الشطلى- ١٩٩٤
- ٥٩- نظرة متعاصرة لافسكى  
عثمان محمد الحمامصى- ١٩٩٤
- ٦٠- الذات والموضوع - قراءة فى القصة القصيرة  
محمد قطب عبدالعال- ١٩٩٤
- ٦١- مكونات الظاهرة الأدبية عن عبد القادر المازنى  
ملحت الجيار- ١٩٩٤

- ٦٢- المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور  
ثرثا العسلى - ١٩٩٤
- ٦٣- مفهوم الشعر  
جابر عصفور - ١٩٩٥
- ٦٤- قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث  
محمد عبدالمطلب - ١٩٩٥
- ٦٥- محتوى الشكل فى الرواية العربية، ١- النصوص المصرية الأولى  
سيد البحراوى - ١٩٩٦
- ٦٦- نظرية جنيدة فى العروض  
ستانسلاس جوار، ترجمة : منجى الكمبى - ١٩٩٦
- ٦٧- اللانسولية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث  
عبدالمجيد حنون - ١٩٩٦
- ٦٨- عناصر الرؤية عند انخرج المسرحى  
عثمان عبدالمعطى عثمان - ١٩٩٦
- ٦٩- نظرات فى النفس والحياة  
عبد الرحمن شكرى ، جمع ودراسة : عبد الفتاح الشطى - ١٩٩٦
- ٧٠- هكذا تكلم النص : استقطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام  
محمد عبد المطلب - ١٩٩٦
- ٧١- الاستشراق الفرنسى والأدب العربى  
أحمد درويش - ١٩٩٧
- ٧٢- تأملات فى إبداعات الكاتبة العربية  
شمس الدين موسى - ١٩٩٧
- ٧٣ - جدلية اللغة والحدث فى الدراما الشعرية الحديثة  
وليد منير - ١٩٩٧ .

٧٤ - دلالة المقاومة في مسرح عبدالرحمن الشرفاوى

سامية حبيب - ١٩٩٧ .

٧٥ - ميثاقينقا اللغة -

لطفي عبدالبنيم - ١٩٩٧ .

٧٦ - تداخل النصوص فى الرواية العربية

حسن محمد حماد - ١٩٩٧ .

٧٧ - المرأة / البطل فى الرواية الفلسطينية

فيحاء قاسم عبدالهادى - ١٩٩٧ .

٧٨ - من التعدد إلى الحياء

أمجد ريان - ١٩٩٧ .

٧٩ - بنية القصيدة فى شعر أبى تمام

يسرة المصرى - ١٩٩٧ .

٨٠ - سمات الحدالة فى الشعر العربى المعاصر

حسن فتح الباب - ١٩٩٧ .

٨١ - الدم وثنائية الدلالة

مراد ميروك - ١٩٩٧ .

٨٢ - تداخل الأنواع فى القصة القصيرة

خيرى دومة - ١٩٩٨ .

٨٣ - أدب السياسة / سياسة الأدب

ترجمة حسن البنا - ١٩٩٨ .

٨٤ - أشكال التناص الشعرى

أحمد مجاهد - ١٩٩٨ .

٨٥ - القصيدة التشكيلية

محمد نجيب التلاوى - ١٩٩٨ .

٨٦ - سوسولوجيا الرواية

صالح سليمان - ١٩٩٨ .

٨٧ - اللامعقول والمطلق والزمان وفي مسرح توفيق الحكيم،

نوال زين الدين - ١٩٩٨ .

٨٨ - شعر عمر بن الفارض

رمضان صادق - ١٩٩٨ .

٨٩ - ظاهرة الانتظار في المسرح النثرى

محمد عبدالله - ١٩٩٨ .



Organization of the Alexandria Library (OAL)  
*Orbitation - Bibliotheca*

**مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب**

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٨/٣٥٧٥

---

I.S.B.N 977-01-5600-0



يمثل هذا الكتاب مَعْبَرًا جَدِيدًا إلى اكتشاف مَنازِل الأسرار والتفاصيل والمقاصد، التي تكتنّز بها «الرواية في القرن العشرين»، حيث تنطوي فصوله، التي تعتمد عناوين تصنيفية رئيسة - على مسح نقدي دقيق، لتاريخ روائى طويل، فى فضاءات روائية واسعة، دون استبعاد لقمر يبدو محافًا، أو لنجم يبدو معتمًا، على نحو يشي بممارسة نقدية مغايرة، يعتمدها الناقد الفرنسى جان - إيف ثايبه باقتدار بالغ، معاكسًا النمط النقدي الانتقائي، الذى يكرّس النماذج المبهرة من الروايات والروائيين، ويغض الطرف عن غيرها/ غيرهم، يرغم أهميتها/ أهميتهم فى المشهد الروائى المعاصر. وإن كانت الرواية الأوروبية أكثر حضورًا فى هذا الكتاب، فمرجع ذلك إلى أن الرواية فى بلاد الشمال، قبل زهاء عشرة عقود مضت، كانت تختط لنفسها ألفًا مجاورًا لإطارها الروائى التأسيسى، فى القرن السابع عشر (بينما كانت الثقافة العربية لاتزال تعيش صدمتها الحضارية، مستقبلية القرن العشرين بنصوصها الروائية الجنينية الأولى) لتصير الرواية فى القرن العشرين بامتياز، محدثةً عن أخبارها، معلنة - عن كتب - عصرها وزمنها ورواها، كاشفة عن تحولاتها النوعية، والتي يرصدها صاحب الكتاب بتميز فائق، مجددًا انطلاقاتها المتعددة، وبنائها التعددية، وتراوحاتها البيئية، فمن رواية الريف، إلى رواية المدينة الحديثة، وبينهما تتراوح رواية المدينة المتخيلة، ومن رواية الذات الكلاسيكية والبطل التقليدي، إلى رواية تعدد الأصوات، وبينهما تتراوح روايات الذات الحديثة، والشخصية اللاشخصانية، والعائلة، والجماعة، والأجيال، والمدن، والأحداث... إلخ. كما يعاين ثايبه العناصر الكبرى التى تتماس، أو تتقاطع، مع رواية القرن العشرين (التشكيل، المسرح، الموسيقى، الشعر، الفكر، الفلسفة، علم النفس، الأسطورة، السينما، الأحداث الاجتماعية والسياسية والعسكرية... إلخ). وقد أصاب مترجم الكتاب، د. محمد خير البقاعى، الأهداف التي تغياها، حيث أتت الترجمة واضحة المصطلح، بيّنة المعنى، تكتسى ثوبًا عربيًا، يجعل الفائدة منها قريبة، خاصة أن الثقافة العربية تستقبل القرن الواحد والعشرين - الذى بدأ بالفعل، إن لم يبدأ بالقوة - وهى تمتلك ركامًا روائيًا هائلًا، وخبرة روائية غنية، يمكنها من حضور روائى ماثق، شرط أن يعتمد المخالفة لا التبعية، المغايرة لا التضمين، التفقيش الجاد لا الاستهلاك المجانى، منطق المواجهة الجسور لا منطق الإنعان الخاضع، وبرغم أننا لاتزال نطرح أسئلة خطاب قديم بصدمة جديدة، لكننا لا نغتا نعقد الرهان على أنفسنا، مجددًا، بتفاؤل حميم.

(التحرير)